

Trasvases entre la literatura y el cine

4 (2022)

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: María de los Ángeles González Luque (Universidad de Jaén)

Consejo de redacción

Victoria Aranda Arribas (Universidad de Córdoba)

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 Chihai (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 de Madrid)

Sabine Schlickers (Universidad de Bremen)

Christian Wehr (Universidad de Würzburg)

Duncan Wheeler (Universidad de Leeds)

Página web de la revista:

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

ISSN-e: 2695-639X

DOI: <https://doi.org/10.24310/Trasvasestlc.vi4>

Índice

Monográfico

Diálogos filmico-literarios entre Oriente y Occidente (coord. por Alex Pinar)

ALEX PINAR, Presentación	5
XINJIE MA y SERGIO JESÚS VILLÉN HIGUERAS, <i>El Quijote</i> en China: el viaje cinematográfico de don Quijote por el <i>jianghu</i>	7
RÉKA HAVASSY, El diálogo entre William Faulkner, Murakami Haruki y Lee Chang-dong: <i>Burning</i>	29
ALEX PINAR, De las barricadas de París a la insurrección samurái: la transformación cultural de <i>Les Misérables</i> en el cine mudo japonés ..	49
MIGUEL MUÑOZ-GARNICA, La adaptación transnacional como vía para la heterogeneidad formal en <i>Oyuki, la virgen</i> (Kenji Mizoguchi, 1935) ..	65
MARÍA HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Análisis comparativo de <i>El consentidor</i> y <i>el disentidor</i> , de Bertolt Brecht, y <i>Dogville</i> , de Lars Von Trier. Ruptura de los preceptos aristotélicos e influencia del teatro oriental	89

Miscelánea

ANGÉLICA GARCÍA-MANSO y FRANCISCO JAVIER TOVAR PAZ, <i>Nuestra Señora de París</i> , de Victor Hugo: su influencia sobre la percepción del teatro medieval en el cine	117
MÓNICA SÁNCHEZ TIERRASECA y JUAN AGUSTÍN MANCEBO ROCA, La adaptación de <i>Perdita Durango</i> : de Barry Gifford a Álex de la Iglesia	137
ANTONIO CANDELORO, Cervantes y Goya: una lectura intertextual entre Orson Welles y Terry Gilliam	163

PABLO ÚRBEZ FERNÁNDEZ, <i>Tras las pisadas de San Ignacio de Loyola. El influjo de la literatura de ficción y la tradición historiográfica en la película <i>El capitán de Loyola</i> (José Díaz Morales, 1949)</i>	193
---	-----

Corpus

DAVID GARCÍA-REYES, <i>Catálogo de adaptaciones en el nuevo milenio: literatura y cine chilenos (2001-2020)</i>	219
---	-----

La voz de los creadores

CRISTINA LÓPEZ LAMBÍES y MANUEL ESPAÑA ARJONA, <i>Entrevista a Daniel Remón</i>	235
---	-----

Reseñas

Francisca García Luque, <i>La adaptación cinematográfica desde una perspectiva traductológica. Nuevas vías de investigación</i> (Lara Pérez Onrubia)	243
Rafael Malpartida Tirado, <i>Una nueva mirada entre la literatura y el cine: el legado de Juan Luis Alborg</i> (Ana María Aragón Sánchez)	247

Monográfico

Diálogos filmico-literarios entre Oriente y Occidente (coord. por Alex Pinar)

ALEX PINAR

Aichi Prefectural University (Nagakute, Japón)

alex.pinar@yahoo.com

ORCID ID: 0000-0003-2780-9099

Presentación

En este número de la revista *Trasvases entre la literatura y el cine* presentamos cinco aportaciones que examinan los diálogos filmico-literarios entre Oriente y Occidente. Los autores abordan en este monográfico los mecanismos de adaptación y las peculiaridades culturales que han influido en la manera de trasladar los textos literarios al cine en filmes y épocas poco estudiados hasta la fecha.

Xinjie Ma y Sergio Jesús Villén Higuera abren la sección con «*El Quijote en China: el viaje cinematográfico de don Quijote por el jianghu*», describiendo en primer lugar la recepción del *Quijote* en China y su posterior huella tanto en la literatura y otras artes de ese país. A continuación, la atención se centra en la película en 3D *Biografía de un espadachín caballeresco mágico: Tang Ji Ke De* (2010) de A Gan, basada en la historia de Cervantes. Su análisis del filme profundiza en la noción de intratextualidad y en aspectos como los nuevos significados que se crean a nivel narrativo, la sinización de los rasgos y características de los personajes, las referencias intermediales y las hibridaciones de medios (pintura, animación y videojuegos) que presenta la película.

El diálogo interartístico entre literatos y cineastas de diferentes épocas y tradiciones culturales –norteamericana, japonesa y surcoreana– es

estudiado por Réka Havassy en «Diálogos entre William Faulkner, Murakami Haruki y Lee Chang-dong: *Burning*». En este artículo se analizan los relatos «Ban Burning» de Faulkner y Murakami, publicados en 1939 y en 1983 respectivamente, y la película *Burning* (2018) de Lee Chang-dong, mostrando las relaciones intertextuales entre los textos literarios y filmicos. Este trabajo examina en profundidad el proceso de adaptación, teniendo en cuenta la filmografía del director, las peculiaridades de su estilo, la simbología y motivos recurrentes en su obra, y el trasfondo cultural subyacente.

La influencia del contexto histórico, social, y cultural en el proceso de adaptación se analiza en el artículo «De las barricadas de París a la insurrección samurái: la transformación cultural de *Les Misérables* en el cine mudo japonés» firmado por el autor de esta presentación. En este estudio se describe la recepción en Japón de la novela *Les Misérables* de Victor Hugo y su posterior influjo en la literatura, la política y en el cine de ese país y, seguidamente, se analizan cuatro películas mudas basadas en la historia de Hugo producidas entre 1910 y 1931. En este trabajo se examina la transformación cultural de elementos narrativos y se muestra de qué modo los intereses comerciales o estéticos de la industria, así como los cambios ideológicos y sociales experimentados en Japón a lo largo de esas dos décadas determinaron la reinterpretación y la producción de cada una de las adaptaciones estudiadas.

El diálogo entre la literatura francesa y el cine japonés está presente también en el trabajo de Miguel Muñoz Garnica «La adaptación transnacional como vía para la heterogeneidad formal en *Oyuki, la virgen* (Kenji Mizoguchi, 1935)». Aquí se analiza esta adaptación del cuento de *Boule de suif* (*Bola de sebo*) de Guy de Maupassant, atendiendo a los trasvases argumentales y contextuales, y describiendo tanto los códigos visuales como los puntos de conexión y divergencias entre la obra literaria y el filme.

Cierra el monográfico el artículo «Análisis comparativo de *El consentidor* y *el disentidor* (Bertolt Brecht) y *Dogville* (Lars von Trier). Ruptura de los preceptos aristotélicos e influencia del teatro oriental», de María Hernández Rodríguez. Partiendo de conceptos como la mimesis aristotélica, la ruptura de las unidades, la hibridación genérica y la ruptura de la lógica ficcional, la autora realiza un estudio comparativo de la película del director danés y de la obra del autor alemán, analizando también la influencia del teatro oriental en el proceso de adaptación.

Es nuestro deseo concluir esta presentación agradeciendo a Rafael Malpartida Tirado, director de la revista, su disposición y ayuda para que este monográfico salga a la luz. Esperamos que los artículos aquí presentados sean del interés del lector y que contribuyan al estudio de los diálogos intertextuales e interculturales entre Oriente y Occidente.

El Quijote en China: el viaje cinematográfico de don Quijote por el *jianghu*¹

Don Quixote in China: Don Quixote's Cinematic Journey Through *Jianghu*

XINJIE MA
Universidad de Sichuan
(Chengdu, China)
maxinjie@scu.edu.cn
ORCID: 0000-0001-6080-1465

SERGIO JESÚS VILLÉN HIGUERAS
Universidad de Sevilla
svillen@us.es
ORCID: 0000-0002-6813-3614

Resumen. Han transcurrido más de cien años desde que en 1918 se introdujo *El Quijote* en China. Durante este tiempo la obra maestra de Cervantes dejó huella tanto en la literatura china como en otras formas artísticas. Tras examinar la recepción de este clásico español en dicho país, este trabajo centra su atención en la película en 3D *Biografía de un espadachín caballeresco mágico: Tang Ji Ke De* (2010) de A Gan. El análisis efectuado profundiza en las relaciones que establece esta producción con las obras previas de los principales cineastas, las reflexiones en la cultura china en base al contexto histórico, los nuevos significados a nivel narrativo, la sinización de los rasgos y características de los personajes, las referencias intermediales y las hibridaciones de medios que presenta el film.

Palabras clave: *El Quijote*; adaptación cinematográfica; cine y literatura; cine chino; cine 3D; *wuxia* y *jianghu*; sinización.

Abstract. Over a hundred years have passed since the arrival of *Don Quixote* in China in 1918. During this time, Cervantes' masterpiece left its mark on both the Chinese literature and other artistic fields. Having reviewed the reception of this classic in that country, this work focuses on the 3D film *Don Quixote* (2010) by A Gan. The analysis carried out delves into the relations that this production establishes with the previous works of the main filmmakers, the reflections in the Chinese culture on the basis of the historical context, the new narrative meanings, the sinicization of the characters' features and characteristics, the intermedial references, and the hybridizations between different media presented in the film.

Keywords: *Don Quixote*; film adaptation; cinema and literature; Chinese cinema; 3D film; *wuxia* and *jianghu*; sinicization.

¹ Trabajo vinculado al grupo de investigación «HUM-999: Metodologías y Herramientas para la Investigación sobre Cultura Visual (MHICV)» de la Universidad de Málaga.

1. INTRODUCCIÓN

Desde los inicios de la industria cinematográfica china ha existido una fluida relación intermedial con la literatura. Como señaló metafóricamente el director Feng Xiaogang en el Festival de Cine de Shanghai de 2012 «la literatura es el árbol y la película es el fruto» (Sichuan Daily, 2012). Profundizando en estos trasvases, dentro del panorama académico chino, son numerosos y variados los estudios que en las últimas décadas han abordado estas transposiciones mediales, siendo de especial interés las adaptaciones cinematográficas procedentes de la literatura.

Poniendo el foco en las adaptaciones nacionales, Xu y Lin (2020) exploran la relación entre el cine chino y la literatura en los últimos cien años; Cao (2020) indaga en las características posmodernas de las adaptaciones actuales procedentes de la literatura nacional; Zhang (2021) analiza la evolución que han experimentado estas adaptaciones en China durante las últimas décadas; Qin (2020) examina desde una perspectiva comparativa la literatura online actual y su transformación en «adaptaciones PL» (propiedad intelectual); Qiu (2020) realiza un análisis bibliométrico de la literatura sobre este tema para identificar las principales líneas de investigación; y, por último, Wan (2020) reexamina las teorías, modelos y métodos vinculados a este tipo de adaptaciones a partir de films estrenados en este siglo.

Desde la óptica de las producciones cinematográficas chinas basadas en obras literarias extranjeras, Huang (2007) señala, mediante un análisis cuantitativo, que desde los inicios del cine chino hasta 2006 se han realizado 132 adaptaciones cinematográficas procedentes de textos literarios extranjeros; Xu (2010) cartografía y describe ampliamente estos tránsitos intermediales a lo largo de la historia del cine chino; Zhang (2016) examina el potencial que sustentan estas adaptaciones cinematográficas para promover la cultura china y expandirse en los mercados internacionales; Chen (2013) explora la sinización de estas adaptaciones literarias; y Tian y Qin (2012) analizan el intercambio cultural que suponen estas producciones a través de las conexiones que establece *The Banquet* (2006) con *Hamlet* (1602) de William Shakespeare.

En este contexto, en correlación con la literatura española, resultan relevantes las investigaciones realizadas por Zhao (2013) y Ma, Villén Higuera y Ruiz del Olmo (2020) sobre la adaptación cinematográfica de una de las obras clásicas más populares: *Don Quijote de la Mancha*. Se trata de la película dirigida por A Gan, *Biografía de un espadachín*

caballeresco mágico: Tang Ji Ke De (2010)², la cual no solo es la única producción cinematográfica sobre este clásico en China, sino que es la única película china basada en una obra literaria española.

Históricamente, las adaptaciones cinematográficas del *Quijote* han despertado con frecuencia el interés académico tanto en el panorama español como en el internacional. Con más de sesenta versiones nacionales e internacionales³, numerosas publicaciones han indagado en el viaje cinematográfico de don Quijote, el cual se inició con *Don Quichotte* (1898), una producción de Gaumont, y continúa en la actualidad con la versión más reciente dirigida por Terry Gilliam, *El hombre que mató a Don Quijote* (2018). Ahora bien, dentro del amplio repertorio de adaptaciones, la presencia del *Quijote* en la pantalla china es un tema aun escasamente abordado debido a las limitaciones culturales, por un lado, y al único testimonio cinematográfico existente con *Tang Ji Ke De*, por otro.

Así pues, considerando la relevancia de esta singular producción, el presente texto persigue, en primer lugar, realizar una radiografía general de la recepción del *Quijote* en China que permita profundizar y comprender mejor el contexto de dicha adaptación cinematográfica. Para ello, mediante una revisión de fuentes bibliográficas, se examina la recepción de este clásico en China identificando su influencia en autores destacados y a través de las adaptaciones más notorias que se han realizado en otros medios, prestando especial atención a su traslación al ámbito cinematográfico.

El segundo objetivo propuesto es analizar la película *Tang Ji Ke De* (2010) examinando, por un lado, las relaciones y conexiones que establece este film con aquellas obras previas de los principales cineastas que intervienen en la película, es decir, en términos de Genette (1982), se explora la intratextualidad, y por otro, analizando las diferentes relaciones intermediales identificadas en la obra de A Gan. En este sentido, se adopta como marco analítico las tres subcategorías intermediales propuestas por Rajewsky (2005): las transposiciones mediales, entendidas como la transformación de un producto medial en otro; las hibridaciones de medios, es decir, la combinación de dos o más medios que aportan su propia materialidad y contribuyen a configurar y darle significado a un nuevo producto; y las referencias intermediales, tratándose en este caso de las referencias

² A partir de aquí se hará referencia a la película con el nombre de *Tang Ji Ke De* y al personaje de Don Quijote como Tang Ji.

³ Listado de las adaptaciones cinematográficas del *Quijote* disponible en <https://tinyurl.com/35w952x4>.

insertas en la película a un producto individual (obras literarias y cinematográficas), sistema (otros medios) o subsistema (géneros) de un medio diferente.

Tomando como punto de partida estas subcategorías, se examinan las reflexiones en la literatura y la cultura china considerando el contexto histórico en el que se desarrolla la obra de A Gan; los nuevos significados que propone esta versión desde el punto de vista narrativo y de los rasgos y características diferenciales, así como de las connotaciones culturales que sustentan los principales personajes del film; las referencias intermediales que contiene; y, por último, aquellas posibles hibridaciones de medios insertas en la película.

2. PANORAMA GENERAL DE LA RECEPCIÓN DE *DON QUIJOTE DE LA MANCHA* EN CHINA

Y el que más ha mostrado desearle ha sido el grande emperador de la China, pues en la lengua chinesca habrá un mes que me escribió una carta con un propio, pidiéndome o por mejor decir suplicándome se le enviase, porque quería fundar un colegio donde se leyese la lengua castellana y quería que el libro que se leyese fuese el de la historia de don Quijote (Cervantes, 2004: 678-679).

En la «Dedicatoria al conde de Lemos» que aparece en la segunda parte del *Quijote*, cuando Cervantes fingió, no sin humor, que incluso un país tan remoto como China se había interesado por *El Quijote* para que sirviera de manual de enseñanza del español, no imaginó que tres siglos después aquella broma se convertiría en realidad. Tal proceso no fue fácil y requirió mucho tiempo, pero, finalmente, aquel ingenioso hidalgo que quiso ser caballero pudo cabalgar por tierras chinas a partir de 1918, año en el que se introdujo por primera vez esta obra gracias a Zhou Zuoren, un escritor de reconocido prestigio en el país.

En 1922, Lin Shu, con la ayuda de Chen Jialin, realizó la primera traducción a través de la versión inglesa del *Quijote* con el título adaptado de *Mo Xia Zhuan* [Biografía de un espadachín caballeresco mágico]. Posteriormente, Yang Jiang realizaría la primera traducción directamente del español en 1978. Y no sería hasta el año 1997, con motivo del 450 aniversario del nacimiento de Cervantes, que se publicarían sus obras completas en chino. En la actualidad, según contabilizó Ma (2021), hasta finales del año 2019, *El Quijote* fue la obra más publicada en China con un total de 193 versiones, de las cuales 74 son traducciones y adaptaciones y 119 son ediciones infantiles y juveniles.

A todo ello se añade la influencia de la obra cervantina en obras destacadas de algunos escritores chinos contemporáneos, como *El diario de un loco* (1918) y *La verídica historia de A Q* (1921) de Lu Xun, padre de la literatura moderna de aquel país; o en la *Biografía del Señor Nada* (1930), de Fei Ming, que posteriormente sería considerada por investigadores y lectores como *El Quijote* de China.

No obstante, la gran novela de Cervantes no solo ha dejado importantes huellas en la literatura nacional, sino también en otras formas artísticas como la música, el teatro y el cine. De este modo, a pesar de la gran distancia cultural, resulta particularmente interesante seguir la impronta que ha tenido este clásico desde sus primeras traducciones, surgidas en fechas más tardías que en otros países, hasta sus adaptaciones al mundo del teatro, la ópera y el cine. Así pues, en 1985 se estrenaría en Pekín por primera vez un ballet de *堂吉河德* [Don Quijote], dirigido por el bailarín soviético Rudolf Nuréyev e interpretado por bailarines del Ballet Nacional de China. Más adelante, en el siglo XXI, aparecerían la obra de teatro *堂吉河德* [Don Quijote] (2009), una ópera de Pekín titulada *魔侠吉河德* [Don Quijote, el caballero andante] (2014) y el musical *我, 堂吉河德* [Yo, don Quijote] (2015) (vid. Fot.1). En cuanto a su traslación a la gran pantalla, esta tendría lugar en 2010 con el estreno de la única versión cinematográfica existente hasta hoy en día: *Tang Ji Ke De* (A Gan, 2010).

Centrando la atención en este film, es preciso comenzar diciendo que su rodaje se realizó a lo largo de cuatro años y contó con un presupuesto de 75 millones de yuanes (CCTV6, 2010). Se llevó a la gran pantalla en 2010, promocionándose como la primera película producida en 3D del continente, de ahí que fuese incluida en la lista anual de películas clave ofrecida por la Administración Estatal de Radio, Cine y Televisión de China. Aunque la recaudación final no fue un éxito (pues solo alcanzó 40 millones de yuanes, una cantidad exigua comparada con otros metrajes), sin embargo, se convirtió en la película más taquillera de A Gan (Xuefeng, 2011). El propio director autoevaluaría su cinta señalando que «desde el punto de vista técnico, la película es un éxito porque sirve como experiencia para las películas en 3D posteriores; pero desde el creativo, no consiguió una nota buena» (apud, Xue, 2011: 65). En la misma línea en la que se manifestaría la crítica, pues, como señaló Tian (2010), *Tang Ji Ke De* (2010) se puede considerar una producción que supuso un avance y una mejora de la tecnología cinematográfica en el país asiático, promovió el desarrollo de nuevos profesionales y el uso de nuevas tecnologías y, además, permitió a la industria china posicionarse a nivel global.

3. ANÁLISIS DE *TANG JI KE DE* (A GAN, 2010)

3.1. La huella creativa de los principales cineastas

Primeramente, cobra especial relevancia en esta adaptación la noción de intratextualidad, entendida como la relación que establece una obra con otras del mismo autor. En el terreno fílmico, como señala Song (2014), la intratextualidad «fomenta que la audiencia no vea películas de forma aislada, sino en relación con otros films del mismo director con la finalidad de desentrañar el estilo característico del cineasta y sus recurrentes obsesiones temáticas» (p. 227). No obstante, aunque a menudo la intratextualidad queda asociada a la figura del director, la cual está estrechamente ligada al concepto de autoría en el cine, esta se puede extender también a otras imágenes dominantes, como los actores u otros miembros creativos destacados (Corrigan, 2004), cuyas obras anteriores son igualmente determinantes en la decodificación de una nueva producción.

Partiendo de esta base, pues, destacan en la adaptación china del clásico la figura del director A Gan, cuyo verdadero nombre es Liu Xiaoguang, y la del guionista Yu Baimei. Anteriormente al rodaje de esta versión del *Quijote*, A Gan era considerado uno de los pocos directores en el panorama del cine de terror en China (Peng y Tan, 2007). Algunas de sus obras destacadas en este género son *古镜怪谈* [El Espejo] (1999), *闪灵凶猛* [Cameraman] (2001) o *天黑请闭眼* [Cierra los ojos en la oscuridad] (2004). En consonancia con este bagaje, A Gan introduce a lo largo del viaje de Tang Ji diversos personajes siniestros y escenarios oscuros⁴, los cuales crean un escenario atípico para este clásico, próximo al cine de terror, supusieron un problema para su visualización en 3D.

Paralelamente, A Gan desarrollaría también su carrera como director en el ámbito de la comedia, dirigiendo películas como *考试一家亲* [Examen familiar] (2001), *非常浪漫* [Doble cita] (2003) o *大电影 2.0 之两个傻瓜的荒唐事* [La gran película 2.0: historia de dos estúpidos] (2007), una adaptación de la comedia española *Torremolinos 73* (Berger, 2003). En este mismo género, destacaba también Yu Baimei por la creación de guiones de comedias cinematográficas que fueron un gran éxito de taquilla. La experiencia previa de ambos profesionales en este género supuso una influencia directa en la adaptación de la obra de

⁴ A Gan vincula principalmente estos escenarios oscuros al *jianghu* (concepto que se verá en el siguiente punto) para diferenciarlos del mundo ordinario. Asimismo, la atmósfera oscura que acompaña a Tang Ji se utiliza para enfatizar su locura, ya que cuando recobra la cordura los escenarios son más luminosos y coloridos.

Cervantes al construir personajes que rozan lo ridículo y disparatado en muchas ocasiones.

La apuesta por el humor en esta adaptación también es visible a través del célebre actor que interpreta a Tang Ji, Guo Tao, quien posee una amplia experiencia en el género de la comedia. En línea con su trayectoria, Guo Tao efectúa una interpretación cómica del personaje, vinculándolo en muchas ocasiones al humor superficial del cine comercial. Lejos de ser una maniobra sencilla para versionar el clásico desde una óptica comercial, la conversión de Tang Ji en un personaje cómico está motivada principalmente por la concepción que se ha realizado tradicionalmente en China de este personaje. Según indica Han (2016), considerando el periodo de cambios experimentado en el país asiático en la década de los 20 y 30, cuando surgieron las primeras traducciones del clásico, los lectores interpretaron la figura de don Quijote como un personaje ridículo y cómico. De ahí que la traslación de este personaje clásico a la gran pantalla, consecuentemente, se haya llevado a cabo por cineastas destacados dentro del mundo del humor.

No obstante, también es visible en la construcción del personaje de Tang Ji la experiencia de Guo Tao en el teatro, ya que protagonizó previamente la versión teatral china *Tang Ji He De* (2009), cuya última representación tuvo lugar en el XXXIV Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro en 2011. Como apunta el propio actor, la mayor diferencia entre ambas adaptaciones radica en que «la versión teatral es más fiel a la obra original, mientras que en la versión cinematográfica, bajo la etiqueta de película comercial, el protagonista don Quijote resulta más ridículo y se destacan más los efectos visuales» (*apud*, Yu, 2010:129).

3.2. Las aventuras de Tang Ji por el *jianghu*

El argumento de Tang Ji se desarrolla en un lugar de la Mancha, a pesar de que este no exista realmente en China, y se sitúa históricamente en la dinastía Tang (618-907), considerada como un periodo culminante de la civilización del país⁵. En este contexto, el

⁵ En la Dinastía Tang surgieron en distintos ámbitos culturales grandes personajes, tales como Wu Zetian, la única monarca soberana en toda la historia de China; Xuanzang, famoso monje budista Zen; los destacados calígrafos Yan Zhenqing y Ouyang Xun; y, sobre todo, los magnos literatos Li Bai, Du Fu, Wang Wei, Bai Juyi, Hanyu y Liu Zongyuan. La transposición del *Quijote* a este periodo supone un homenaje a este personaje, reforzando así la magnitud de la obra cervantina y estableciendo una correlación con el trasfondo histórico del *Quijote*, es decir, una época dorada en todos los órdenes a lo largo de la historia española.

protagonista se entrega a la lectura de libros de artes marciales y, embebido en ellos, desea convertirse en un héroe del *jianghu*, que literalmente se traduce como «ríos y lagos», pero que adquiere un significado simbólico al representar «el mundo fantástico de las artes marciales chinas, el reino criminal de las triadas, una condición anárquica fuera del alcance del gobierno, el mundo mítico» (Wu, 2012: 60). En palabras de Hamm, el *jianghu* se entendería como «el conjunto de posadas, carreteras y vías fluviales, templos desiertos, guaridas de bandidos y extensiones de tierras salvajes establecidas en los márgenes geográficos y morales de la sociedad» (2005: 17). Dada la particularidad de todos estos espacios alternativos, que establecen una conexión con el concepto foucaultiano de heterotopía, el *jianghu* se ha convertido en la actualidad en un símbolo de la chinoidad (Song, 2019). Considerando la multiplicidad de significados que acumula este término, la aventura cinematográfica de Tang Ji se desarrolla principalmente en estos espacios periféricos, alejados de la vida cotidiana de la sociedad china, por los que deambulan todo tipo de personajes marginales.

En fin, se entrega completamente a la lectura, pasándose días y noches sin cesar. En su mente, está lleno de toda la fantasía de los libros: artes marciales, batallas, guerras, desafíos, heridas, requeiebros, amores, tormentas, disparates, etc. Está convencido de lo que leía en los libros, de que todas las ficciones son verdad. En realidad, ha perdido totalmente el juicio y se le ocurre una idea que ningún loco del mundo ha tenido: ser un héroe andante que recorre el mundo, enderezar tuertos, ayudar a los menos favorecidos, deshacer agravios, acabar con la violencia y hacer eterno su hombre y fama (*Tang Ji Ke De*, 2010)⁶.

A pesar de la renovación del espacio narrativo, como se puede observar en el fragmento citado, A Gan mantiene la esencia de la obra original⁷, aunque el mundo cinematográfico sobre el que se erige el

⁶ Traducción propia.

⁷ «En resolución, él se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio. Lenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requeiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía [...] en efecto, rematado ya su juicio, vino a dar en el más estraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo [...] deshaciendo todo género de agravio y poniéndose en ocasiones y peligros donde, acabándolos, cobrarse eterno

personaje no procede de las novelas de caballerías, sino del *wuxia* [武侠], del que enseguida hablaremos. Esta nueva perspectiva queda denotada en la propia caracterización del personaje, que se arma con la flamante lanza de su abuelo Tang Fanghai, un héroe del *jianghu*, en lugar de hacerlo con las armas avejentadas que aparecen originalmente en la novela. Más aun, para acentuar su relación con el mundo de las artes marciales, Tang Ji aparece con el vestuario tradicional de la China antigua, portando una capa sin mangas que suele ser usada por aquellos héroes y personajes destacados en el género *wuxia* (vid. Fot. 2).

De este modo, la versión de A Gan propone un pasaje intermedial de género (Michael y Schäffauer, 2006) que adapta y redefine este clásico en base al *wuxia*. Profundizando en el significado de este género, el «wu» proviene de «wushu» y significa literalmente «artes marciales», mientras que el «xia» es el nombre representativo del héroe, caballero, aventurero o guerrero. El *wuxia* es un gran género literario popular, extendido a otros medios como el cine, la televisión, el teatro o los videojuegos, que se fundamenta en los sucesos ficticios en el reino de *jianghu*, donde los caballeros errantes siguen un código ético propio (Teo, 2009) y persiguen habitualmente convertirse en héroes del *jianghu*.

La novela de *wuxia* puede ser comparable a la novela de caballería de Occidente por la semejanza de sus características literarias, de ahí que la reflexión del clásico literario en este género sea la opción más coherente y natural. Para potenciar la conexión con este género, en el film se observan algunas referencias intermediales e intramediales (Rajewsky, 2005) vinculadas a la cultura literaria y cinematográfica del *wuxia*. Por ejemplo, en una de las primeras escenas aparece Tang Ji leyendo *Xia ke xing* [侠客行, Oda a la galantería] (1965), un libro destacado de este género escrito por Jin Yong; la aparición de los nombres *You men ke zhan* [尤门客栈] y *Jin Xiangtong* [金镶铜], que hacen referencia al nombre de la posada de la película *Long men ke zhan* [龙门客栈, La posada del dragón] (King Hu, 1967) y su dueña *Jin Xiangyu* [金镶玉] respectivamente; la inclusión de diversos nombres de personajes procedentes de la película *La nueva posada del dragón* (Li Huimin, 1992); o, por último, la vinculación que establecen algunos personajes con la obra de Gu Long, como Chu Liuxiang y Ximen, o a la obra de Jin Yong, como la princesa Xiang Xiang, Xiao Feng y Linghu, los cuales, asimismo, se reunieron de una forma metaficticia en la película de A Gan.

nombre y fama» (Cervantes, 2004: 41-44).

En este sentido, el uso de la metaficción es claramente visible en una escena de la película en la que Tang Ji y Sang Qiu (Sancho Panza) llegan a una feria y se convierten en espectadores de un Errenzhuan [二人转], una actuación que entremezcla bailes y canciones populares del nordeste de China. Precisamente, la historia que los artistas están narrando es la de Tang Ji y Sang Qiu, lo cual establece una correlación con los recursos metaficcionales que Cervantes aplica en la segunda parte del *Quijote* cuando diversos personajes discuten sobre acontecimientos de la primera parte. De este modo convergen en la película una pluralidad de referencias a personajes, espacios e historias procedentes de múltiples estratos espacio-temporales, incidiendo así en la importancia que tiene el tema de la ficción en *El Quijote*.

Por otra parte, en relación a la narrativa del film, la partida de Tang Ji de su hogar está forzada por el conflicto que tiene con sus padres, que le acusan de perder el tiempo leyendo novelas de *wuxia* en lugar de prosperar y trabajar como sus tres hermanos. Aunque esta ruptura con la familia supone una trasgresión en el contexto de la cultura china, Tang Ji se reconcilia con la tradición al querer seguir los pasos de su abuelo: el héroe Tang Fanghai. Posteriormente, el viaje del caballero, en analogía con el ventero que le arma caballero, comienza con una peregrinación a las montañas en busca del maestro de *kung fu*, representado de forma satírica por un mendigo, para convertirse en un caballero al adquirir sus conocimientos y destrezas.

Durante sus aventuras, se reproducen de forma no lineal algunos episodios destacados de la novela original, como el de los rebaños, el manto de Sancho o el más representativo de los molinos. Asimismo, destaca también la reescritura que experimenta el episodio del Caballero del Bosque, reproducida en esta versión mediante una competición de múltiples caballeros procedentes del *jianghu* por ser el mejor en una reunión acontecida en una venta. Uno de ellos, el Señor Ximen, confiesa que ha vencido al famoso caballero Tang Ji en una batalla, aludiendo así al episodio del Caballero del Bosque en el texto original.

En los diferentes episodios que representa el film, si bien se detecta una lucha constante contra las injusticias, el *leitmotiv* fundamental es el amor y la salvación de la princesa Xiang Xiang (Dulcinea) (Ma, Villén Higuera y Ruiz del Olmo, 2020), que es secuestrada por un grupo de bandidos (*vid.* Fot. 3). En línea con la figura clásica del héroe en *jianghu*, Tang Ji se enamora de una dama, a quien sirve y se encomienda. Por consiguiente, de manera alternativa al texto clásico, la princesa Xiang

Xiang, que verdaderamente es una labradora llamada Cuihua⁸, aparece como un personaje más en la historia y encarna, a través de los ojos de Tang Ji, la belleza y la virtud.

Ahora bien, considerando la composición circular «salida, aventuras y regreso» (Togebly, 1991: 61) propuesta en la novela por las tres salidas de don Quijote, las cuales muestran cómo el personaje evoluciona desde la cordura hasta la insania y de nuevo a la cordura, el film, aunque sigue una composición circular similar, propone una dualidad nueva entre la locura y la cordura de don Quijote. La historia no se cierra con la muerte de Tang Ji, sino que finalmente recupera la cordura, salvando y conquistando a la princesa Xiang Xiang. En este punto, se ofrece un nuevo giro de la historia al contar Tang Ji con el apoyo del pueblo para luchar contra los bandidos, lo que entronca con la histórica lucha de la sociedad china, así como con la del Partido Comunista Chino (Nieto, 2017). Tras la victoria, en cambio, Sang Qiu (Sancho) pierde el juicio y es qui jotizado cuando, de vuelta en *jianghu*, embiste a un molino al confundirlo con un gigante (*vid.* Fot. 4). Como señala Ma, Villén Higuera y Ruiz del Olmo (2020), este final está estrechamente vinculado a la cultura tradicional del país asiático, concretamente, a la idea de cambio permanente del taoísmo⁹, en la que se produce una interacción continua entre dos fuerzas opuestas y complementarias a la vez: el *yin* y el *yang*. La película propone así una dualidad cíclica en la que los personajes representan en gran medida los principios fundamentales de estos conceptos taoístas.

Otra lectura posible de este final es la continuidad de los caballeros en *jianghu*. A diferencia de don Quijote, que se arrepiente en su lecho de muerte de haber creído en los héroes de caballería, Tang Ji no llega a expresar su arrepentimiento y observa en primera persona cómo se produce la qui jotización de Sang Qiu. Esta continuidad establece así una correlación con la proliferación de héroes en *jianghu* que están emergiendo actualmente en la cultura popular, por un lado, y con el auge del propio género *wuxia*, por otro.

⁸ «Cuihua» es un nombre utilizado comúnmente en las zonas rurales de China, por lo que se hace de esta forma alusión a la campesina Aldonza Lorenzo. Más aún, «Xiang Xiang» significa literalmente «fragancia», lo cual establece así una conexión próxima con el nombre Dulcinea.

⁹ Esta referencia al taoísmo refuerza el contexto histórico en el que se desarrolla la película: la Dinastía Tang, en la cual el taoísmo era la tradición filosófica predominante. Otra referencia a esta corriente filosófica y religiosa se identifica en la escena de la feria anteriormente mencionada cuando un personaje taoísta, tratándose este de un agorero, quiere escribir una biografía de Tang Ji y Sang Qiu.

3.3. Rasgos y características de los personajes principales procedentes de la cultura china

En un lugar de la Mancha, vive un descendiente de familia hidalga, cuyo abuelo, Tang Fanghai, fue un gran héroe del *jianghu*. Con sus hermanos siempre discute sobre quién es el mejor héroe, si Gudu Qiubai o Linghu Chong, pero nunca está satisfecho con la respuesta. Y su padre está disgustado por la obsesión de su hijo (*Tang Ji Ke De*, 2010)¹⁰.

A través de esta introducción inicial de la película se puede observar cómo se renueva el contexto inicial del hidalgo al describir sus vínculos familiares. Al igual que en muchos films *wuxia*, protagonizados por héroes jóvenes que se alejan del ámbito familiar en busca de aventuras, las tensiones familiares se constituyen en esta adaptación como el principal catalizador de la partida de Tang Ji. En este punto, destaca además el distanciamiento entre este caballero joven y vigoroso y la figura frágil y de avanzada edad que representa Alonso Quijano.

En otra dirección, la imbricación de don Quijote con la cultura china se observa en la gran carga semántica que porta el nombre chino que adquiere el caballero: Tang Ji Ke De¹¹ (Ma, Villén Higuera y Ruiz del Olmo, 2020). Antepuesto tradicionalmente al nombre en China, el apellido Tang alude a la Dinastía Tang, que es la época histórica en la que se desarrolla el argumento. Este periodo no solo hace referencia a los orígenes del *wuxia*, sino que es uno de los contextos más utilizados por destacados cineastas del cine *wuxia* como Zhang Yimou o He Ping (Teo, 2009). Le sigue Ji, que es su nombre y proviene de la locución fija de cuatro caracteres chinos «Ji Xiang Fu Gui», en la que cada carácter adopta los significados de «fortuna, bondad, riqueza y nobleza» respectivamente. Al tener tres hermanos y ser el mayor, a Tang Ji le corresponde el primer carácter. En último lugar, Ke De es el nombre de cortesía y tiene su origen en la frase «Bu ke zhi yi li, er ke

¹⁰ Traducción propia.

¹¹ «Tang Ji He De» es la traducción fonética de «don Quijote» en chino, aunque según una encuesta realizada por Ma (2021), la mayoría de personas chinas siempre dice «Tang Ji Ke De» cuando se refiere al *Quijote*. Esta pronunciación incorrecta se debe al escaso uso del tercer carácter (He/诃) que se parece mucho a otro más habitual «Ke/柯». Considerando esta particularidad, cabe indicar que A Gan recurre al nombre de «Tang Ji Ke De» en la película, aunque en este caso no se trata de un error, sino que adopta un significado particular como se verá más adelante.

an yi de» de un antiguo texto titulado *Guanzi* (S. VII a.e.c.), que literalmente significa «los problemas no se pueden resolver con la fuerza, sino mediante la virtud».

La sinización que experimenta el caballero se extiende también a Rocinante, al que Tang Ji le da el nombre de Zhua Huang Fei Dian, uno de los caballos más destacados del ilustre Cao Cao, Emperador Wu del Reino de Wei. Debido a su gran nobleza, este caballo no era utilizado para la guerra, sino que Cao Cao lo montaba en ceremonias y momentos triunfales. Mediante esta referencia, A Gan propone así el prelude de un viaje alternativo por La Mancha china que, a diferencia de la obra de Cervantes, acabará con el triunfo de Tang Ji.

Por otra parte, no podemos olvidar que sin escudero no hay caballero. La figura de Sancho Panza en esta versión no es menos importante que la del hidalgo, ya que, como indica Scamuzzi: «el verdadero indicador de que una imitación de Don Quijote haya salido bien, es la figura de Sancho Panza» (2007: 221). En la película, Sancho Panza adopta el nombre de Sang Qiu, una traducción fonética directa, y mantiene sus rasgos físicos más notorios al ser bajito y gordo. El personaje sigue siendo un fiel compañero, aunque cobarde en algunas situaciones, y en sus diálogos recurre con frecuencia a los refranes, los cuales, en esta ocasión, proceden de la cultura china. Por ejemplo, entre los que cita Sang Qiu destacan: «está a la vista como si fuera un piojo encima de un calvo», «el que se acerque al bermellón se enrojecerá, el que toque la brea se contaminará», «cuatro caballos no pueden retractarse de lo que uno ha dicho» o «la comadreja saluda a la gallina sin la mejor de las intenciones», los cuales pueden sorprender en el contexto hispánico, pero que se adecúan perfectamente al chino.

En cuanto a la motivación que impulsa a Sang Qiu a iniciar el viaje, está igualmente ligada a la esperanza de recibir como recompensa el cargo de gobernante, pero, esta vez, de una de las cuatro ínsulas (Ínsula Taohua, Ínsula Binghuo, Ínsula Shenlong e Ínsula Tongchi) que Tang Ji le promete. De esta manera, al igual que la pareja cervantina, mientras que Tang Ji se caracteriza por su idealismo, Sang Qiu es un hombre material y prosaico. Esta caracterización del personaje queda evidenciada en uno de los diálogos que mantiene la pareja en la película:

[Tang Ji:] Tengo una cosa que vale más que el dinero.

[Sang Qiu:] ¿Qué es, señor?

[Tang Ji:] El espíritu.

[Sang Qiu:] Oh, Dios de oro¹² (*Tang Ji Ke De*, 2010)¹³.

Junto a ambos personajes, «Dulcinea es, aparte Don Quijote y Sancho, la figura señera del relato; tan importante, que representa cada vez más acentuadamente el motor decisivo del esfuerzo y la emoción del sin par hidalgo» (Fernández-Cuenca, 2017: 34). Trasladada al film como la princesa Xiang Xiang, este personaje funciona también como una figura destacada que motiva el clásico romance de los caballeros en el cine *wuxia* y promueve las acciones y los valores heroicos de Tang Ji. Adicionalmente, constituye un nodo con la cultura *wuxia*, ya que hace referencia a la protagonista homónima del libro *The Book and the Sword* (1955) de Jin Yong, uno de los personajes femeninos más hermosos creados por este autor. En dicha obra, Xiang Xiang existe como si fuera un hada y es tan hermosa que su aparición en los campos de batalla hace que todos los soldados se detengan y suelten sus armas al verla (Hao, 2017). Como reflejo de esta referencia literaria, la princesa Xiang Xiang es representada en el film como una campesina bella y atractiva que cumple con los cánones estéticos de los personajes femeninos deseados por los héroes y se aleja, por consiguiente, de la rudeza y la masculinidad con la que Sancho describía a Dulcinea en el texto original¹⁴.

3.4. Un viaje intermedial por el *jianghu*: pintura, animación y videojuegos

Una de las singularidades que presenta la película de A Gan es la alusión a diferentes medios artísticos y de entretenimiento. Al principio del film, cuando Tang Ji está sumergido en sus lecturas, se reproduce el mundo imaginario de la literatura *wuxia* mediante una escena de gran interés en la que convergen la pintura china, la animación y los videojuegos. Así, el *jianghu* imaginado por Tang Ji adquiere la forma de una pintura paisajística de estilo *shui mo* [水墨, tinta aguada]. La inclusión de este estilo pictórico, iniciado durante la dinastía Tang (618-907), acentúa el contexto histórico en el que se

¹² La transcripción fonética de «espíritu» en chino es «Jing Shen» y se parece mucho a «Jin Shen», que significa «Dios de oro». De ahí la confusión de Sang Qiu.

¹³ Traducción propia.

¹⁴ «Sé decir que tira tan bien una barra como el más forzado zagal de todo el pueblo. ¡Vive el Dador, que es moza de chapa, hecha y derecha y de pelo en pecho, y que puede sacar la barba del lodo a cualquier caballero andante, o por andar, que la tuviere por señora» (Cervantes, 2004: 309-310).

desarrolla el film y añade también un significado particular a esta versión cinematográfica. En este tipo de pintura, por un lado, aparecen los opuestos complementarios, *yin-yang*, representados por el contraste absoluto entre el blanco y el negro (Yang, 2015) y, por otro, no se persigue representar el mundo real, sino plasmar la esencia y la vitalidad de la naturaleza (Kraemer, 2009). La traslación de este pensamiento filosófico de la pintura paisajística china en la recreación del *jianghu* refuerza la expresión del mundo interior del personaje, así como aquellos opuestos complementarios que dan forma a Tang Ji: realidad y ficción, y cordura y locura.

Junto a las conexiones establecidas con la pintura, destaca que esta misma escena sea un fragmento de animación lograda por medio de CGI (Computer Generated Imagery) para potenciar el efecto 3D de esta producción. Además, la acción desarrollada en esta escena, así como la estética de los personajes, están estrechamente vinculadas al mundo de los videojuegos. Esta particular combinación de medios, por consiguiente, convierte este fragmento en una especie de cinemática que presenta el viaje de aventuras que le espera a Tang Ji, además de potenciar considerablemente la espectacularización del film (Ma, Villén Higuera y Ruiz del Olmo, 2020).

La interrelación entre ambas formas mediales supone una gran innovación en el mundo cinematográfico del *Quijote*. Si bien el punto de partida que despierta la imaginación de Tang Ji es la literatura, la reconstrucción de su imaginación se lleva a cabo a través de un lenguaje, estética y acción acorde con los nuevos medios. Mediante esta hibridación, por tanto, se produce una renovación del mundo interno del caballero al alterar la continuidad cinematográfica e insertar otras formas mediales para reconstruir su imaginación. Esta forma de imaginar que tiene el protagonista, análoga a las nuevas tendencias culturales de la sociedad contemporánea china, persigue así establecer una conexión más profunda entre este clásico y el público actual, especialmente, con el más joven.

4. CONCLUSIONES

Para su aclimatación en un contexto cultural y social tan distinto, la adaptación cinematográfica del *Quijote* no ha sido nada fácil en China. Cien años después de la aparición de su primera traducción en este país, si bien han surgido durante este periodo un amplio número de traducciones y diversas adaptaciones de este clásico, tan solo existe una versión cinematográfica, cuyo resultado en taquilla puede calificarse de manifiesta decepción en base a su presupuesto y a las expectativas generadas. Al margen de sus resultados económicos, al tratarse de la

primera película del *Quijote* producida en China, y con ninguna obra cinematográfica anterior de referencia, puede considerarse como una propuesta novedosa y original que imbrica la obra maestra de la literatura española con un gran género como es el *wuxia* o género de artes marciales.

El análisis efectuado revela además la riqueza del viaje que realiza Don Quijote por el *jianghu* de la dinastía Tang, un espacio cargado de significados que permite a este gran personaje de la literatura universal establecer un diálogo inédito y amplio con la cultura china. Así pues, lejos de ser una simple propuesta comercial deslucida por unos efectos visuales e imágenes en 3D que no cumplieron con las expectativas de los espectadores, la producción de A Gan es un texto poliédrico que acumula e imbrica significados procedentes de la obra previa de los cineastas más destacados del film, la cultura literaria y cinematográfica del género *wuxia*, un periodo histórico de oro como la dinastía Tang, una corriente de pensamiento como el taoísmo y medios como la pintura tradicional china, la animación y los videojuegos. Todo este flujo de significados revela así la complejidad de la configuración medial de *Tang Ji Ke De* (2010), siendo esta diseccionada en este estudio aplicando el criterio de las tres subcategorías intermediales definidas por Rajewsky (2005).

Por último, a modo de reflexión final, la versión de A Gan se puede considerar como un caso paradigmático dentro de la historia cinematográfica del *Quijote* no solo por la notoria renovación tecnológica, estética, formal y cultural que traslada a este clásico al ámbito del cine comercial, sino también por experimentar de forma original con las posibilidades que ofrece la combinación de múltiples medios desde el prisma de la cultura china para integrar nuevos significados. Es por todo ello que *El Quijote*, en tanto que modelo universal, trasciende así una vez más a su época y su cultura para instalarse en un panorama cinematográfico tan singular como el chino, lo cual promueve la fértil polisemia que emana constantemente de este clásico literario.

IMÁGENES



Fot. 1. De izquierda a derecha y de arriba abajo, imágenes del ballet, teatro, ópera de Pekín y el musical del *Quijote* en China (apud. Ma, 2020)



Fot. 2 (00:07:04). Tang Ji con el vestuario tradicional antes de su salida



Fot. 3 (00:13:55) Primera vez que Tang Ji ve a Xiang Xiang, quien está siendo secuestrada por un grupo de bandidos



Fot. 4 (01:42:06) Sang Qiu lanzándose contra un molino al final de la película

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- A, Gan (2010), 魔侠传之唐吉可德 [Biografía de un espadachín caballeresco mágico: Tang Ji Ke De], Filmko Film y GS FILMS et al.
- CAO, Zhong (2020), «国产文学改编电影的后现代文化特征» [Características culturales posmodernas de las películas adaptadas de la literatura nacional], *Journal of Hunan Mass Media Vocational and Technical College*, 20, págs. 25-28.
- CCTV 6 (2010), «魔侠传之唐吉可德» [Biografía de un espadachín caballeresco mágico: Tang Ji Ke De], *CCTV 6*. [En línea: http://www.1905.com/mdb/film/337984/feature/?fr=mdbpy_sy_hxdb. Fecha de consulta: 01/09/2021].

- CERVANTES, Miguel de (2004), *Don Quijote de la Mancha*, ed. de F. Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores.
- CHEN, Hong (2013), «世界文学经典的中国化改编——解读电影《一个陌生女人的来信》中的民族文化元素» [La adaptación sinizada de los clásicos de la literatura universal: una interpretación de los elementos culturales nacionales del film *Carta de una desconocida*], *Masterpieces Review*, 11, págs. 58-59.
- CORRIGAN, Timothy (2004), «Auteurs and the New Hollywood», en J. Lewis (ed.), *The New American Cinema*, Durham, Duke University Press, págs. 38-63.
- FERNÁNDEZ-CUENCA, Carlos (2017), «Historia cinematográfica de Don Quijote de la Mancha», en E. de la Rosa et al. (coords.), *Cervantes en imágenes*, Alcalá de Henares/Madrid, Festival de Cine de Alcalá de Henares/Comunidad de Madrid, págs. 31-73.
- GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil.
- HAMM, Christopher (2005), *Paper Swordsmen: Jin Yong and the Modern Chinese Martial Arts Novel*, Hawai, University of Hawai'i Press Honolulu.
- HAN, Fang (2016), «El viaje a China de Don Quijote de la Mancha», *Revista Instituto Confucio*, 35/2, s. pág.
- HAO, Yue (2017), «金庸武侠小说中的女性形象分析» [Análisis de los personajes femeninos en las obras de artes marciales de Jin Yong], *Language Planning*, 8, págs. 61-62.
- HUANG, Ren (2007), «根据外国文学作品改编的中国电影一览表» [Listado de películas adaptadas de obras literarias extranjeras en China], *Film Art*, 312, págs. 49-51.
- KRAEMER, Sonia (2009), «Influencias de la filosofía daoísta en los principios estéticos de la pintura china de paisaje», *Humana del Sur: Revista de Estudios Latinoamericanos, Africanos y Asiáticos*, 4/7, págs. 97-111.
- MA, Xinjie (2020), *La recepción de «El Quijote» y otras obras de Cervantes en China: traducciones, imitaciones, adaptaciones*, Jaén, Universidad de Jaén [Tesis Doctoral].
- MA, Xinjie (2021), «Cien años de literatura española en China: análisis cualitativo y cuantitativo», *Dicenda. Estudios de Lengua y Literatura Españolas*, 39, págs. 123-139.
- MA, Xinjie, VILLÉN HIGUERAS, Sergio Jesús y RUIZ DEL OLMO, Francisco Javier (2020), «El Quijote en el cine chino: *Biografía de un espadachín caballeresco mágico: Tang Ji Ke De* (A Gan, 2010)», *Arte, Individuo y Sociedad*, 32/1, págs. 117-131.

- MICHAEL, Joachim y SCHÄFFAUER, Markus Klaus (2006), «El pasaje intermedial de los géneros», en A. de Toro (ed.), *Cartografías y estrategias de la «postmodernidad» y la «postcolonialidad» en Latinoamérica. «Hibridez» y «globalización»*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, págs. 473-516.
- NIETO, Rafael (2017), «Tang Ji Ke De (A Gan, 2010)», en E. de la Rosa et al. (coords.), *Cervantes en imágenes: donde se cuenta cómo el cine y la televisión adaptaron su vida y obra*, Alcalá de Henares/Madrid, Festival de Cine de Alcalá de Henares/Comunidad de Madrid, págs. 446-459.
- PENG, Jingyi y TAN, Qiuwen (2007), «阿甘: “中国的恐怖片没有出路» [A Gan: “No hay salida para las películas de terror chinas”], *Film Art*, 2, págs. 44-48.
- QIN, Xinghua (2020), «从文学到 IP: 比较艺术学视野下的文学改编电影研究» [De la literatura a la propiedad intelectual: investigación sobre las películas adaptadas de la literatura desde la perspectiva del arte comparado], *Journal of Beijing Film Academy*, 6, págs. 30-35.
- QIU, Daidong (2020), «国内文学改编研究现状与热点 (1992-2019) ——基于文献计量学的可视化分析» [El estado de la investigación y los hot spot de las adaptaciones literarias nacionales (1992-2019): análisis visual basado en la bibliometría], *Popular literature*, 7, págs. 34-35.
- RAJEWSKY, Irina (2005), «Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality», *Intermédialités*, 6, págs. 43-64.
- SCAMUZZI, Iole (2007), *Encantamiento y transfiguración. Don Quijote en el melodrama italiano entre los siglos XVII y XVIII*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- SICHUAN, Daily (2012), «El mito de la taquilla caerá tarde o temprano», *People's Daily Online*. [En línea: <http://culture.people.com.cn/n/2012/1214/c172318-19903474.html>]. Fecha de consulta: 20/10/2021].
- SONG, Geng (2019), «Masculinizing Jianghu Spaces in the Past and Present: Homosociality, Nationalism and Chineseness», *Nan Nü*, 21, págs. 107-129.
- SONG, Hwee Lim (2014), «Positioning auteur theory in Chinese cinemas studies: intratextuality, intertextuality and paratextuality in the films of Tsai Ming-liang», *Journal of Chinese Cinemas*, 1/3, págs. 223-245.
- TEO, Stephen (2009), *Chinese Martial Arts Cinema: The Wuxia Tradition*, Edinburgh, Edinburgh University Press.

- TIAN, Lin (2010), «打造中国首部 3D 立体魔侠传——《唐吉可德》后期特效解密» [La creación de la primera película en 3D de China: explotación de la posproducción de efectos 3D de Tang Ji Ke De], *Television Caption Effects Animation*, 11, págs. 8-15.
- TIAN, Miao y QIN, Xinghua (2012), «浅析中国电影对外国文学的改编——以《夜宴》为例» [Análisis de la adaptación de películas chinas a la literatura extranjera: el caso de *The banquet*], *Film review*, 21, págs. 39-40.
- TOGEBY, Knud (1991), *La estructura del Quijote*, trad. de A. Rodríguez Almodóvar, Sevilla, Imprenta A. Pinelo.
- WAN, Chuanfa (2020), «从文学到电影: 关于改编观念、理论、模式及方法等的思考» [De la literatura al cine: reflexiones sobre los conceptos, teorías, modelos y métodos sobre las adaptaciones], *Journal of Shanghai Normal University*, 49/1, págs. 111-123.
- WU, Helena Yuen Wai (2012), «Recorridos por ríos y lagos: una mirada al Jianghu intraducible en la cultura y la literatura chinas», *452°F. Revista electrónica de la literatura y literatura comparada*, 7, págs. 58-72.
- XU, Hong (2010), *西文东渐与中国早期电影的跨文化改编 (1913-1931)* [La difusión hacia el Este del idioma occidental y la adaptación transcultural de las primeras películas chinas (1913-1931)], Shanghai, Universidad de Shanghai [Tesis Doctoral].
- XU, Hong (2011), «论中国本土电影对外国文学作品的改编 (1913-1977)» [Sobre las películas chinas adaptadas de obras literarias extranjeras (1913-1977)], *Journal of Nanjing Arts Institute (Music & Performance)*, 4, págs. 142-146.
- XU, Zhaoshou y LIN, Heng (2020), «百年中国电影与文学关系探究» [Investigación sobre la relación entre el cine chino y la literatura en los últimos 100 años], *Academic Journal of Zhongzhou*, 2, págs. 151-159.
- XUE, Feng (2011), «导演阿甘: 它是靠本事获得了 4 千万票房» [El director A Gan: la película consiguió recaudar 40 millones de taquilla por sus características], *CinemaWorld*, 3, pág. 65.
- YANG, Lun (2015), *Pensamiento de la pintura paisajística china: hacia una estética filosófica de lo fluido y lo inmaterial*, Salamanca, Universidad de Salamanca [Tesis Doctoral].
- YU, Lu (2010), «郭涛, “堂吉可德”让人疯魔» [Guotao, don Quijote hace perder la sensatez], *East Movie*, 10, págs. 128-129.
- ZHANG, Jing (2016), «新世纪外国文学改编的中国影视研究» [Investigación sobre el cine y la televisión adaptada de la literatura extranjera en el nuevo siglo], *Masterpieces Review*, 6, págs. 170-171.

El *Quijote* en China

- ZHANG, Ying (2021), «从《活着》到《小时代》，文学改编电影变迁» [Desde *¡Vivir!* a *Tiny Times*: cambios en las adaptaciones cinematográficas literarias], *Reporter's Notes*, 13, págs. 30-33.
- ZHAO, Yanhua (2013), «从《堂吉诃德》到《魔侠传之唐吉可德》 [De *Don Quijote de la Mancha* a *Biografía de un espadachín caballeresco mágico: Tang Ji Ke De*], *Film Literature*, 9, págs. 27-28.

Fecha de recepción: 20/01/22.

Fecha de aceptación: 22/03/22.

Diálogos entre William Faulkner, Murakami Haruki y Lee Chang-dong: *Burning*

Conversations Between William Faulkner, Murakami Haruki and Lee Chang-dong: *Burning*

RÉKA HAVASSY

Universidad Eötvös Loránd

hr367322@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-9178-6699

Resumen: Este trabajo pretende arrojar luz sobre algunos misterios de la adaptación de *Burning* (2018), dirigida por el coreano Lee Chang-dong, inspirada en los cuentos de Murakami Haruki y William Faulkner. En primer lugar, demuestra cómo dialogan los diferentes textos –fílmicos o literarios– en función de la intención de sus creadores; en segundo lugar, pone de relieve los aspectos que pueden resultar productivos a la hora de analizar un trasvase entre literatura y cine; y en tercer lugar, ofrece la posibilidad de examinar detalladamente el resultado del proceso de adaptación mencionado, teniendo en cuenta la filmografía total y los estilemas del director.

Palabras clave: Adaptación fílmica, Faulkner, Murakami, Lee, literatura, cine, *Burning*, intertextualidad

Abstract: This article tries to explore some of the mysteries of *Burning* (2018), an adaptation of the Korean director Lee Chang-dong inspired by the short stories of Murakami Haruki and William Faulkner. At first it demonstrates how different texts (literary or cinematographic ones) may interact with each other, depending on or independently from the original intentions of their creators; then presents productive aspects of analyzing the transition of literature and cinema; and in the third place it offers possibilities of detailed examination of the results of the previously mentioned adaptation process taking into account the filmography and the unique characteristic features of the director as well.

Key words: Film adaptation, Faulkner, Murakami, Lee, literature, cinema, *Burning*, intertextuality

1. CERCA DEL FUEGO

El diálogo entre autores, idiomas, culturas y ámbitos artísticos es una conversación eterna que llega a producir obras únicas, invita al público a caminos laberínticos donde uno fácilmente pierde la noción de la realidad y se olvida de la no existencia de las mandarinas que está comiendo (como sucede en el ejemplo que vamos a analizar). El nacimiento de todas las historias tiene que ver con la confluencia de complejas circunstancias y la influencia mutua de innumerables factores; sin embargo, cuando hablamos de adaptaciones tenemos que enfrentarnos con varios desafíos adicionales, ya que en un territorio interdisciplinar –quedando atrapados entre literatura y cine– es difícil determinar cuál es el método, el acercamiento, la manera de investigar a la cual queremos adaptarnos.

En el caso de *Burning*, podemos ser testigos del diálogo interartístico entre dos autores: el estadounidense William Faulkner (1897-1962) y el japonés Murakami Haruki (1949), quienes mediante sus textos literarios contribuyen al nacimiento del mundo del creador fílmico, el surcoreano Lee Chang-dong¹. El director coreano incorpora tanto elementos de las dos obras literarias –del cuento «Quemar graneros» («Barn Burning») de Murakami e «Incendiar establos» («Barn Burning») de Faulkner– como sus propias ideas creativas que aportan una serie de sentidos, matices y posibilidades de interpretación a la historia. Y los detalles al parecer más minuciosos pueden resultar primordiales a la hora de la investigación: los graneros, establos o invernaderos que quemamos (o no quemamos, y en realidad, esa es la cuestión) revelan mucho más de la época, del lugar y de las circunstancias de lo que podría suponerse (volveremos al tema más adelante).

La adaptación, según expresa Zecchi en su artículo, es «un fascinante entretejido de intertextualidades y dialogismos» que puede ser visto «sin implicaciones jerárquicas, más allá de las simples correspondencias entre texto fílmico y su anunciado referente literario» (2012: 21). A lo largo del presente artículo partiremos de su propuesta con el fin de librarnos de una serie de tópicos y prejuicios existentes que aparecen reiteradamente a la hora de comparar literatura y cine (merece la pena consultar las explicaciones de Robert Stam [2005: 3-8] y de Rafael Malpartida [2018: 18-29] para tener una imagen completa sobre el origen de esos círculos viciosos que intentaremos no recorrer en las páginas siguientes).

¹ Los nombres japoneses y coreanos se mostrarán de la manera tradicional, escribiendo el apellido en primer lugar.

En vez de optar por el camino superfluo de dar comida al gato invisible (siguiendo el ejemplo del protagonista en *Burning*) y buscar insistentemente cierta equivalencia o fidelidad invisible –tenemos en cuenta que «cada ámbito artístico emplea sus propios recursos y las supuestas analogías son solo metafóricas» (Malpartida, 2018: 28)–, procuraremos detectar los puntos de encuentro entre las obras de Faulkner, Murakami y Lee, las adiciones/supresiones claves respecto al texto literario y los cambios que se deben al uso de distintos medios. También examinaremos los diferentes recursos que el cine y la literatura tienen para representar la frontera borrosa entre realidad y fantasía, la incertidumbre que palpablemente entreteje toda la historia; además, pondremos de relieve las cuestiones centrales de la película (los recuerdos, la imaginación, la violencia, etc.) teniendo en cuenta la variedad de los métodos existentes para ocultar sugerencias y confundir al lector/espectador.

Por tanto, el objetivo principal sería prestar atención a los recursos empleados de cada ámbito artístico, pero dejar atrás la inclinación de establecer jerarquías; de la misma manera que nos quitamos los zapatos antes de entrar en una casa en Corea o Japón. Para que un diálogo sea provechoso no solo es fundamental conocer la lengua utilizada, sino tener presente que las particularidades de cada una no dicen nada de la capacidad intelectual de los hablantes. En inglés solo existe el pronombre personal «you» para dirigirse a un interlocutor, en español se usa «tú» o «usted» dependiendo del grado de formalidad, mientras en coreano los distintos niveles de respeto tienen una función primordial y determinan la comunicación, pero sería absurdo concluir que alguno de los idiomas fuese «superior».

La analogía anterior tal vez ponga de relieve la razón por la cual sería adecuado no dejar que las generalizaciones desvíen nuestra atención de los fuegos reales/abstractos de nuestra película concreta; de todos modos, «hacer fuego» en lugares impropios significaría simplemente un paso adelante, dos atrás. En otras palabras, y para expresar las premisas de una manera transparente, «tomar el arte por el lado de sus efectos sociales» –o sea, poner las bases del análisis de una adaptación sobre el prestigio que la literatura o el cine supuestamente tienen– «se parec[ería] mucho a tomar el rábano por las hojas o a estudiar el hombre por su sombra» (Ortega y Gasset, 1925: 353).

2. ¿SI NO LO VEO, NO EXISTE?

A pesar del título, aparentemente muy expresivo, *Burning* es una película en la que domina el humo y los ardientes cigarrillos en vez de

los incendios espectaculares. La primera imagen —cuando todavía no se ve nada en concreto, solo podemos suponer que alguien está fumando; no obstante, la puerta trasera de una camioneta ocupa la mayor parte del encuadre— sintetiza toda la adaptación de una manera muy eficaz: el ambiente misterioso y desconocido, la imposibilidad constante de ver claramente debido a la presencia de algún obstáculo. La secuencia inicial además es una forma interesante para caracterizar al protagonista, Lee Jong-su (Yoo Ah-in). Todavía apenas hemos visto su cara, pero gracias al modo de mostrar llegamos a saber mucho de su personalidad: lo observamos por detrás, caminando por la calle, llevando algo a cuestas, intentando no chocar con nadie. Su movimiento en la multitud expresa con bastante claridad lo que luego él mismo formula con sus propias palabras: «para mí, el mundo es un misterio». Es un chico joven, perdido en el ruido de la sociedad, que tiene trabajos a tiempo parcial, cuando en realidad aspira a ser escritor. La historia de la película comienza cuando Jong-su vuelve a encontrarse con una chica, Shin Hae-mi (Jeon Jong-seo), una vecina de la infancia, y se enamora de ella.

Leyendo el relato «Quemar graneros» de Murakami, los lazos que lo unen con la adaptación de Lee parecen bastante claros: en primer lugar, las relaciones en cuanto al argumento y las escenas que evidentemente presentan conexiones y/o coincidencias de tipo argumental; en segundo lugar, la manera de presentar los acontecimientos y los vínculos entre la forma de narración de la obra literaria y la cinematográfica. Antes de pasar a las cuestiones formales de los dos medios distintos, vale la pena examinar cómo la trama de *Burning* se nutre del cuento de Murakami para relacionarse luego con «Incendiar establos» de Faulkner, y basándose en estos dos pilares se convierte en una obra tan compleja que no en vano llega a durar dos horas y media. Pero, ¿dónde termina la influencia de Murakami y la de Faulkner y dónde empieza el mundo de Lee Chang-dong?

En el relato del autor japonés se puede reconocer el esqueleto de la historia de *Burning*: en «Quemar graneros» también aparece la figura misteriosa, el «gran Gatsby», que interviene en la relación de los dos protagonistas, que tiene el pasatiempo de incendiar (graneros en el cuento, invernaderos en la película) y que será el «foco (del incendio)» de los acontecimientos venideros. La presentación del carácter de Ben (Steven Yeun) en la película es tan interesante como la de Jong-su al inicio: en la escena del aeropuerto cuando la chica vuelve de África —frente a la explicitud del cuento: «venía acompañada de un nuevo novio» (Murakami, 2017: 143)—, no es evidente en primera instancia que Ben y Hae-mi estén juntos. La

composición triangular y los juegos con el encuadre son muy adecuados para mostrar la situación de los tres personajes centrales mediante los recursos del cine, indicar que el eje de los acontecimientos es la chica y presentar matices que luego cobrarán sentido. La confusión y los celos de Lee Jong-su desde este punto son patentes: aunque no «salieron por la puerta agarrados del brazo» (Murakami, 2017: 144), ni «parecían una simpática pareja de recién casados» (2017: 144) como en la obra de Murakami, Hae-mi habla con el chico desconocido usando un tono familiar, llamándole «Ben oppa» (오빠), pues en coreano si una mujer utiliza el sufijo de tratamiento «oppa» (que literalmente significa ‘hermano mayor’), es una señal que indica que está interesada en el hombre a quien se dirige.

Podemos observar, por lo tanto, no solo cambios importantes respecto a las relaciones interpersonales de los caracteres principales, sino la trasposición de los acontecimientos desde Japón a Corea y las alteraciones necesarias que eso implica (por ejemplo, fantasear sobre quemar invernaderos en lugar de graneros; estando en Corea este pensamiento resulta más «verosímil», ya que hay muchos). Como podemos leer en Stam, «la adaptación es un trabajo de reacentuación, donde una obra fuente es reinterpretada a través de nuevas retículas y discursos», y, además, «cada retícula, al revelar aspectos del texto fuente, también revela algo sobre los discursos del ambiente en el momento de la reacentuación» (2014: 108).

Debido a los cambios subsiguientes e interrelacionados (en las adaptaciones, si el guion está bien construido, los cambios se producen no aisladamente, sino como reacción en cadena [Malpartida, 2011: 355]), en *Burning* se nota la representación de la realidad surcoreana, y a pesar del carácter místico de la película, se plantean cuestiones actuales, relacionadas con la desigualdad social, el paro juvenil, la situación de las mujeres o la incertidumbre general (que vamos a analizar a continuación). El contraste de Jong-su y Ben muestra claramente la oposición entre las distintas capas sociales, entre la vida sencilla del campo y el lujo de los ricos en la ciudad: se manifiestan los dos extremos mediante la exposición de sus circunstancias².

² Puede resultar interesante mencionar que el método de mostrar este contraste entre ricos y pobres es bastante parecido a la manera de representación que se nota en *Parásitos* (기생충, Bong Joon-ho, 2019), otra obra maestra de la cinematografía coreana de los últimos años, donde la constante subida y bajada por las escaleras nos puede hacer recordar a la subida de Lee Jong-su en coche hasta la casa de Ben, y la bajada al volver a su propia casa.

La discrepancia está presente en varios niveles: los dos personajes no solo difieren en su forma de vida y su situación económica, sino que su actuación y su conducta también se contraponen. Ben es un hombre adinerado que pasa por la vida buscando lo divertido en todo, quemando invernaderos, si le da la gana (en sentido metafórico o real; lo detallaremos más adelante) y cuando le preguntan a qué se dedica, simplemente responde: «estoy jugando». Su figura se puede vincular tanto con la del joven millonario de *Gatsby* en Fitzgerald, como con el personaje tipo del «hombre superfluo» en la literatura rusa, con Oneguin de Pushkin. Recordemos la escena reiterada de Ben bostezando mientras sus amigos están hablando y riéndose entre ellos. Por el contrario, Lee Jong-su se enfrenta constantemente a la cruda realidad: su madre lo abandonó cuando era niño, ahora debe mudarse a la granja de su padre porque él está pasando por un proceso judicial y posiblemente va a ser encarcelado. Y al mencionar los lazos familiares, la relación ambivalente del chico y su padre, nuestro estudio ha llegado hasta el cuento de William Faulkner y su conexión con el texto fílmico.

Lee Jong-su comenta en la adaptación que su escritor favorito es Faulkner, puesto que al leer sus historias es como si estuviera leyendo sobre sí mismo. Tiene razón: el chico, Coronel Sartoris Snopes, en «Incendiar establos» se puede asociar fácilmente al carácter de Jong-su. Las dudas e incertidumbres, la lucha interna entre amor y odio («el terror y el pesar, el andar desgarrado por un lado y por otro, como si tirasen por su cuenta dos yuntas...» [Faulkner, 2015: 30]) que Sarty siente al mismo tiempo hacia su padre cobra sentido desde una nueva perspectiva dentro de la cultura coreana, ya que las tradiciones en cuanto al respeto hacia los antecesores (además, hacia los superiores y los mayores en general) están entre los cimientos primordiales de la vida en la sociedad coreana. El protagonista de *Burning* habla sobre su padre antes de que Ben le contara su pasatiempo extraño de quemar invernaderos, en la conversación esencial que tiene lugar justo en la mitad de la película, después de la danza –también emblemática– de Shin Hae-mi. Dice que su padre tiene problemas para controlar su ira: «Tiene mucha ira encerrada, y cuando sale, explota como una bomba. Cuando lo hace, destruye todo por completo». Y, como también se lee en el relato de Faulkner, el parentesco determina: «la sangre que desde antiguo corría por sus venas y que nunca se le permitió elegir, la sangre que le fue legada *velis nolis*, y que durante tantos años había corrido [...] antes de llegar a él» (Faulkner, 2015: 33). Al final, la ira sofocada de Jong-su estalla,

llega a matar a Ben, vierte gasolina en su coche y en su cuerpo, y lo incendia todo.

Parece evidente que las motivaciones de los caracteres, la construcción de su personalidad, sus deseos, sus miedos y su mundo interior son factores relevantes que influyen mucho en el desarrollo de la trama: en el cuento de Murakami el protagonista es un hombre adulto, un escritor que ya está casado, mientras en *Burning* Jong-su es un joven lleno de perplejidad y dudas, no sabe qué puede esperar del futuro. La «jerarquía» entre ellos podemos percibirla en el simple tratamiento, cuando Jong-su entra en el café donde se encuentra con Ben después de la desaparición de la chica y le llama al otro «Ben hyung» (형). «Hyung» literalmente también significa ‘hermano mayor’ en coreano, pero se usa solo entre hombres y expresa respeto. Y lo más importante: Lee Jong-su está enamorado de Hae-mi, está muy celoso de Ben; su rabia e indignación van acumulándose poco a poco, y cuando la chica desaparece no puede resignarse a la situación (como lo hace el héroe del autor japonés).

Así pues, la mayoría de los cambios interrelacionados se origina en los personajes de Lee Chang-dong que claramente difieren de los de Murakami. Gracias a las alteraciones mencionadas, la adaptación ha sido capaz de convertirse en una obra compleja con un hilo narrativo lógico e inteligible que, por una parte, incorpora elementos del cuento de Faulkner, y por otra, profundiza cuestiones propuestas en el texto de Murakami.

Según el director surcoreano, *Burning* puede ser descrito «a a Faulkner story set in Murakami’s world» (Thrift, 2019: s. pág.) —probablemente no encontremos mejor formulación respecto a las correlaciones de los diferentes textos—. Aunque la influencia de Murakami es al parecer más explícita, en los niveles más profundos se manifiesta lo que Faulkner había propuesto en su cuento: por una parte, el deseo escondido de escapar de las circunstancias precarias; por otra, el anhelo de huir de la presión social/familiar. «Podría seguir adelante» —piensa Sarty en «Incendar establos»—. «Podría seguir corriendo y no dejar de correr y nunca más volver a mirar atrás y no verle la cara jamás. Sólo que no puedo. No puedo» (Faulkner, 2015: 33). Pero no es tan fácil dejar atrás todo, y tampoco es tan fácil decidir si ayudar a nuestro padre o simplemente matarlo: este mismo dilema tiene Jody Varner en *El largo y cálido verano* (*The Long, Hot Summer*, Martin Ritt, 1958) que también tiene sus raíces en el universo faulkneriano. En esta película estadounidense la «solución» va a ser primero encerrar en el granero al padre, incendiarlo, pero cambiar de opinión en el último momento... Y el

mismo dilema podemos sentir al ver ciertas escenas ocultas en *Burning*, por ejemplo, cuando Jong-su está tirando una pelota hacia la pared donde está colgada una foto de infancia con su padre, o cuando está mirando los cuchillos que todavía no sabemos por qué y para qué están allí escondidos (pero si la adaptación tiene una solidez narrativa, todo lo que se muestra/se sugiere, cobrará sentido).

Cabe mencionar, además, que Faulkner también está presente en el mundo de Murakami no solo como fuente de inspiración, sino que aparece concretamente: en la versión original japonesa del cuento el protagonista-narrador está leyendo a William Faulkner mientras espera a la chica en el aeropuerto (Tanaka, 2017: s. pág.); no obstante, en las traducciones ya no es expuesto a un esfuerzo intelectual tan grande: se limita a leer revistas. Del mismo modo, la similitud de los títulos —«Barn Burning»— de los dos relatos también se oculta durante el proceso de transformación de un idioma al otro. Se podría seguir con la búsqueda de vínculos escondidos e intentar hacer explícito todo hasta las conexiones más profundas (por ejemplo, sería interesante remontarse hasta la influencia de Scott Fitzgerald en Murakami —que tradujo *El gran Gatsby* al japonés y le pareció una novela magnífica—, ya que la figura de Ben en *Burning*, en parte, es resultado de esta influencia); sin embargo, asimismo merece la pena pasar a examinar con detenimiento la parte realmente misteriosa de la historia.

Por lo tanto, a continuación, abordaremos el tema de las adiciones propias de Lee Chang-dong, sus métodos para «representar lo invisible» mediante el lenguaje del cine, las sugerencias encubiertas que se manifiestan tanto a través de la forma como del contenido. Y a pesar de que tras la lectura de las páginas precedentes difícilmente se podría olvidar que *Burning* es una adaptación, además de poner de relieve las cosas invisibles, también observaremos la película como una obra completa en sí misma, haciendo hincapié en la solidaridad y cohesión de sus elementos. Como Rafael Malpartida resumió de manera ingeniosa, «las mejores adaptaciones son aquellas que uno no advierte que lo son» (2018: 46), o sea, que son perfectamente comprensibles sin la lectura previa de los textos en los que se han inspirado.

3. BUSCANDO LO INVISIBLE

Para comprender la complejidad de *Burning* en su totalidad, vale la pena hablar detalladamente sobre algunas escenas concretas: la primera que destacamos será la de pelar mandarinas. Las mandarinas aparecen vinculadas al tema de la invisibilidad, a la dualidad de

realidad/fantasia que es un hilo conductor fundamental de la película, y a la cuestión de la imaginación. Shin Hae-mi, justo como la chica en «Quemar graneros», estudia pantomima:

Ella pelaba mandarinas. Literalmente. Pelaba mandarinas. (...) Tomaba una mandarina imaginaria con la mano izquierda, la pelaba despacio, se metía los gajos lentamente en la boca y tiraba la piel con la derecha. Repetía sin cesar el mismo movimiento (Murakami, 2017: 142).

Como el autor mismo formula: «al explicarlo así no parece gran cosa, pero al verla haciéndolo (...) sentí como si perdiera la noción de la realidad» (2017: 142). Es cierto que al ver la escena mencionada en la adaptación los más escépticos respecto al séptimo arte también tienen que reconocer la ventaja del medio audiovisual.

Tras la muestra de sus habilidades y el reconocimiento de sus méritos por parte de Lee Jong-su, Hae-mi dice que no se trata de talento. Y tampoco «se trata de pensar que allí hay una mandarina, sino de olvidar que no la hay. Eso es todo» (Murakami, 2017: 142). Eso es lo que hacemos todos viendo una película o leyendo un libro: en cierto sentido no imaginamos la existencia del universo ficticio, sino que nos olvidamos de su inexistencia. Y, ¿qué quiere decir exactamente la palabra «existente» o «real»? Según Shin Hae-mi lo que importa es que realmente quieras comer una mandarina. ¿Si realmente queremos algo, podrá convertirse en realidad? ¿Hasta qué punto? La película se acerca al tema del poder creador de la mente desde varias perspectivas, poniendo la misma pregunta en relación con la existencia o la veracidad de ciertos elementos recurrentes, como veremos mediante el gato de la chica, por ejemplo.

Por lo más interesante viene después de comer las mandarinas invisibles y pasar al tema de «little hunger» y «great hunger», es decir, los dos tipos de hambre: por un lado, el hambre física, y por otro, el hambre que uno siente por conocer el sentido de la vida y encontrar respuestas para las grandes cuestiones de la humanidad. Aunque esta parte de la conversación ya es una amplificación propia del director que no tiene ni huella en el texto literario, está claro que se trata de un elemento crucial de la película. Es un ingrediente que explica la razón de Hae-mi para viajar a África y llega a redondear su personaje de una manera muy eficaz, vinculando su baile a sus monólogos sobre el «gran hambre», y dando a *Burning* un nivel más profundo mediante la búsqueda no solo de gatos aparentemente concretos y recuerdos confusos (por ejemplo, el de Hae-mi sobre el pozo en el que se cayó en su infancia), sino de respuestas (no menos inalcanzables y recónditas) en cuanto al sentido de la existencia. Por cierto, este tipo

de búsqueda no es ajena a la filmografía de Lee Chang-dong; como describiremos brevemente en el epígrafe siguiente, en el fondo de las obras del director surcoreano a menudo aparece algún tipo de afán para comprender lo incomprendible.

La incertidumbre general no solo está presente debido a la inseguridad causada por la existencia/no existencia de elementos precisos: se hace perceptible mediante diversas técnicas cinematográficas (en la película), y a través de la forma de la narración (en el texto de Murakami). En el relato el narrador intradieгético nos cuenta los hechos en primera persona (no tiene nombre propio, como el resto de personajes); sin embargo, muchas veces está dudando sobre lo ocurrido, cuestiona sus recuerdos. Por consiguiente, la vacilación se observa ya a nivel de los elementos textuales: «no podía saberlo a ciencia cierta» (Murakami, 2017: 141), «sucedió algo así» (142), «al menos eso me dijo entonces» (143), «no lo sé» (143), etc. Además: «Quizá fuera solo una impresión mía, porque tengo tendencia a modificar los recuerdos a conveniencia» (Murakami, 2017: 155). La duda acerca de la veracidad de los acontecimientos se percibe tanto en el cuento como en la película, y la frontera entre ficción y realidad va desapareciendo en ambas obras: cuando vemos a Lee Jong-su escribiendo en el cuarto de la chica, la cámara se aleja lentamente de él, nos distanciamos saliendo por la ventana, hasta que al final el encuadre contiene la ciudad entera, y se plantea la pregunta de si toda la historia ha sido inventada por el protagonista para la novela que planeaba escribir desde el principio.

En la película la falta de certeza se manifiesta mediante distintos recursos del lenguaje cinematográfico; en primer lugar, cabe destacar la iluminación. El tono gris, el constante amanecer o atardecer intensifica el ambiente misterioso, la sensación de no ver claro y no entender el funcionamiento del mundo, y como Jong-su no llega a entender lo que está pasando a su alrededor, el espectador también empieza a dudar de los hechos: de la existencia del gato de Hae-mi, de las historias que ella cuenta sobre su infancia, y las dudas van acumulándose a lo largo de la adaptación. Después de conocer a Ben, la obsesión de Jong-su también va a ser cada vez más fuerte por saber cuáles son sus intenciones reales, pero no puede investigar mucho más allá de lo superficial: es un hombre sospechosamente rico, atractivo, carismático, y debido a estos rasgos suyos —consecuencia lógica— bastante antipático. Como Javier Rebollo formula, «el plano subjetivo es aquel que más veces cruza la cámara con la mirada del actor» (Malpartida, 2015: 128). En *Burning* podemos ser testigos reiteradamente del uso de esta técnica que, además de llegar más

cerca al protagonista en este caso concreto y descubrir mejor su mundo interior, nos libera del prejuicio general según el cual el cine —frente a la literatura— es incapaz de expresar subjetividad. Dicho de otra manera, está bastante claro que la historia de *Burning* la vamos conociendo desde la perspectiva del protagonista, y si Ben nos parece sospechoso, es porque a Lee Jong-su se lo ha parecido también.

En relación con la importancia del punto de vista, es interesante poner de relieve, en segundo lugar, que el montaje en sí mismo también refuerza las dudas e inquietudes infinitas de Jong-su. Muchas veces, por ejemplo, a través del parabrisas se muestra el panorama; vemos todas las manchas en el vidrio, todo lo que el chico está viendo: los obstáculos simbólicos que le impiden percatarse de lo que tuviera que notar. Las escenas de conducir y de correr empiezan a repetirse cada vez más según vamos acercándonos al final de la película, y la tensión también va aumentando considerablemente, ya que Jong-su sigue sin encontrar respuestas y el espectador sin ver incendios. La música, que también está entre los elementos que elevan con mucho éxito la ansiedad, se relaciona con la obsesión del protagonista y el suspense continúa hasta los últimos momentos.

No obstante, merece la pena enfatizar en la única escena (excepto la última) en la que sí que hay fuego: el *flashback*-sueño del protagonista. Después de la conversación sobre quemar invernaderos, que es fundamental tanto en el cuento como en el filme, Jong-su va a tener un sueño (que ya es una adición propia del director). No solo es relevante debido a que fomenta el vínculo con la historia del protagonista sobre su padre y, por tanto, con el relato de Faulkner, el tema de la ira y la violencia, y por lanzar una idea que llega a aumentar las dudas acerca de la figura del incendiario, sino que es una solución genial desde el punto de vista cinematográfico también. Tras ver la luz roja del reflector en la cara del adulto Lee Jong-su (que está mirando detrás del coche en el que Ben y Hae-mi se alejan), inmediatamente se muestra el Lee Jong-su joven, con la luz del incendio en su cara, observando con entusiasmo las llamas que devoran el invernadero. Aunque aparentemente esta adición solo agrava la situación del pobre espectador en cuanto a las confusiones, tras terminar (una y otra vez) la película podemos reconocer que es una escena primordial: por una parte, le proporciona una coherencia indispensable; por otra parte, afecta a la configuración del personaje central y justifica el desenlace a primera vista bastante sorprendente.

La dilación de los misterios hasta el final ocurre de una manera muy bien pensada: el caos provocado y la imposibilidad de desentrañar los enigmas es intencional. Al inicio la chica le pide a

Jong-su que cuide de su gato –Caldera– mientras ella está en África. Sin embargo, no vemos al gato ni una sola vez. Ya casi nos resignamos a que debemos prescindir de los felinos, cuando en la segunda mitad de la película, ya después de la desaparición de Hae-mi, oímos los maullidos de Caldera en la casa de Ben. ¿Por qué suponemos que es justamente el gato «invisible» de Hae-mi? Cuando Jong-su le llama por su nombre en el aparcamiento, va corriendo hacia él. ¿Por qué tiene Ben el gato de la chica? ¿Por qué tiene su reloj? ¿El pasatiempo de quemar invernaderos sería una metáfora de que asesina a sus amantes? Un montón de sugerencias, pero ninguna evidencia. La chica «desapareció como el humo», los misterios quedan sin resolver y las fronteras entre lo real y lo imaginado se borran definitivamente.

Para concluir con el tema de las ilusiones, hay que mencionar el papel de los elementos de la naturaleza que están presentes constantemente y sirven como un fondo importante para iluminar (u oscurecer) la dualidad de las perspectivas: como la silueta de los árboles en el vidrio durante la conversación sobre incendiar, o la luz que entra en el cuarto de Hae-mi solamente una vez al día durante algunos segundos (la importancia y el carácter efímero de esta luz se subraya con bastante eficacia mediante la escena de sexo; en este caso también protagonizan los símbolos y metáforas). Además, hablando de ilusiones puede resultar interesante la comparación de *Burning* con el cuadro de Rob Gonsalves *The Sun Sets Sail* (Havassy, 2020: s. pág.) –en el que se funden diversas realidades, las nubes se transforman en barcos, los barcos se convierten en un acueducto–, ya que Lee Chang-dong alcanza algo muy similar jugando con las perspectivas en su película como el artista canadiense en sus fascinantes pinturas. Las mandarinas pueden existir y no existir al mismo tiempo, y es posible que un gato sea visible e invisible a la vez.

4. SIN CAPTAR LO «EVIDENTE»

Después de adentrarnos en el mundo de la película y enfrentarnos con el aspecto ilusorio de su realidad, pronto nos damos cuenta de la ausencia de respuestas definitivas en el universo de Lee. Hemos acercado desde múltiples direcciones –desde la literatura/el cine, desde Oriente/Occidente–, y la obra sigue siendo «un misterio». Entonces, ¿cómo se podría explicar un poco mejor, en qué consiste realmente *Burning*? Tal vez sea un camino adecuado observar desde un poco más lejos –como había dicho Ben a Jong-su: «A veces algo se escapa, cuando está demasiado cerca»– y ver en su relación con otras películas del director (en total ha dirigido seis: *Green Fish* [1997],

Peppermint Candy [2000], *Oasis* [2002], *Secret Sunshine* [2007], *Poetry* [2010] y *Burning* [2018]).

Para caracterizar brevemente la obra de Lee Chang Dong —que empezó escribiendo novelas, y luego llegó a dirigir películas—, puede ser útil tener en cuenta la dimensión artística del cine y la poeticidad del lenguaje cinematográfico. La «expresividad semántica simbolizante» y la «capacidad de dotar de “coloración emocional” a la línea temática» (Albèra, 1998: 132) se reflejan básicamente en todas las obras mencionadas de Lee. Hablando de «cine de poesía» no solo es relevante destacar *Poetry* por el título —aunque ya este detalle revela mucho sobre la filmografía del director—, sino para demostrar cómo se pone el énfasis en la percepción y en los rasgos formales en vez de en los sucesos concretos que construyen la trama.

En *Poetry*, para el conflicto moral que plantea la agresión sexual en grupo no vamos a tener una respuesta o solución real —de todos modos, sería imposible—, en vez de eso, seguimos los pasos de la abuela de uno de los violadores que empieza a acudir a un curso de poesía. Los protagonistas de Lee no son héroes, sino personas cotidianas —incluso marginales—, y en general el «subtexto» es mucho más extenso que el «texto real». Por una parte, el tema de lo real y lo imaginario, el papel de la memoria y los recuerdos vuelve a aparecer de una manera insistente en sus obras; por otra, la creación artística, la importancia de observar realmente las cosas para descubrir su «esencia» también es una de las cuestiones más reiteradas. En *Burning* la misión común (¿imposible?) del protagonista y del espectador es descubrir dónde arden en realidad las llamas concretas o abstractas, mientras que en *Poetry* en el curso de poesía intentan aprender cómo ver la profundidad de algo —por ejemplo, la de una manzana— hasta el punto de ser capaces de formularla en un poema.

En cuanto a los rasgos característicos del director y su «acercamiento poético», cabe mencionar la rica simbología que entreteje las obras, el uso de ciertos motivos recurrentes, secuencias que riman visualmente con otras, además, que estos motivos/elementos frecuentemente funcionan como cierto tipo de marco para la historia. Como el flujo del agua al inicio y al final de *Poetry*, el rayo de luz en *Secret Sunshine* (en el cielo al inicio, y en la tierra al final), o el tapiz en la pared en *Oasis*, por ejemplo. Estas imágenes, por un lado, resumen de una manera excelente las obras, el pequeño (o gran) cambio en los detalles expresa de dónde hemos partido y a dónde hemos llegado y, por otro lado, aluden a los niveles más profundos, al contenido escondido, al sentido metafórico (asimismo se puede subrayar el humo ya mencionado: al inicio de

Burning cuando Lee Jong-su está fumando, y al final, cuando el coche de Ben está ardiendo). Cabe destacar de nuevo que la música también es un recurso eminentemente útil del lenguaje del cine, capaz de relacionar dos escenas (o dos espacios): en *Peppermint Candy* justamente a través de una canción se vincula el comienzo y el final de la historia, y se pone de relieve la tragedia de que, aunque la canción es la misma, las circunstancias irremediabilmente cambiaron. Incluso, en esta obra maestra de Lee Chang-dong nos enfrentamos a una forma de narración magnífica, la unión de las escenas mediante el símbolo del ferrocarril cuya relevancia cobra sentido desde muchas perspectivas –tanto respecto a la forma como a la temática–, y cuando llegamos al presente desde el pasado por la vía retrospectiva, ya no cabe duda de la justificación de las razones del protagonista y del espectador para llorar.

El melodrama como género es bastante emblemático en la producción filmica coreana –y como hemos visto, no es ajeno a la filmografía de Lee– y tiene que ver en parte con un aspecto cultural coreano que se expresa con la palabra *han* (한); es básicamente un sentimiento de tristeza colectivo que se debe a la opresión, a las adversidades insuperables que la nación había sufrido a lo largo de la Historia (pero es un concepto tan poco traducible como la *saudade* del portugués). Attila Varró opina que a Lee Chang-dong sería difícil de clasificarlo según los criterios que caracterizan a los directores coreanos coetáneos más notables. Según Varró existen dos tendencias básicas: la de los que se inclinan a utilizar recursos de los géneros globalmente populares, operan con escenas espectaculares y representan sentimientos extremos –Park Chan-wook, Kim Jee-woon, Bong Joon-ho–, y la de aquellos que están más alejados del modo de representación común, emplean técnicas innovadoras en cuanto al lenguaje del cine –Jang Sun-woo, Kim Ki-duk, Hong Sang-soo–, o mejor dicho, a Lee se podría poner en los dos grupos al mismo tiempo (2019: 56).

Es cierto que Lee Chang-dong tiene una visión particular. Como en *Burning* el mapa del mundo en la pared del cuarto de Shin Hae-mi está girado, por lo que no vemos los continentes en su posición acostumbrada, el mundo representado por el director –a pesar de su representación en el fondo realista y la manifestación de los problemas más actuales de la sociedad coreana– también es desacostumbrado. La combinación de elementos reales e irreales causa la intensificación de la incertidumbre en la adaptación hasta el punto de que al final lo real y lo ficticio apenas son separables. *Burning* nos muestra huellas de gatos invisibles para reconstruir la trama: de una

manera realista y objetiva, de una manera elegante y poética, pero nos muestra todo lo necesario para llegar a la conclusión de que... absolutamente no es evidente qué había pasado. Ya no tiene sentido ni mencionar el prejuicio de que el cine es algo pasivo que no deja opción para la fantasía, mientras la literatura requiere la participación de un lector activo que puede construir en su imaginación todo lo leído... por tanto, no nos detengamos en ello.

Resumiendo, las películas de Lee no se consideran convencionales —desde un punto de vista europeo bajo ningún concepto—, pero tienen sus puntos en común y muestran los estilemas del director, peculiaridades que se deben al trasfondo cultural, y revelan la diferencia quizás fundamental entre Oriente y Occidente en cuanto al mundo cinematográfico: el *happy end* «clásico» que en otro caso buscaríamos, aquí no está en juego. En las obras de Lee —y especialmente en *Burning*—, literatura y cine están vinculados, lo concreto y lo abstracto se conectan, la manera de contar —la explotación de los recursos del cine hasta lo máximo— es de tanta importancia como lo contado. Merece la pena volver a insistir en el aprovechamiento de los elementos de la naturaleza, pensando, por ejemplo, en la escena que se destaca por varias razones: cuando Lee Jong-su está sentado en el centro de la nada, rodeado de árboles, escuchando el ruido de los pasos de Hae-mi en su teléfono que poco a poco van alejándose, y luego nada... Todos los sonidos se callan, ya solo oímos el viento entre los árboles, el mundo real se aleja, y nos damos cuenta de que el foco ya no está en la cara de Jong-su, sino en la naturaleza, en las ramas de los árboles del bosque. Y entonces sabemos que el protagonista ha perdido el contacto con Hae-mi, y básicamente su contacto con la realidad también: queda obsesionado con la idea de los invernaderos que se queman, está buscando constantemente el sentido concreto de algo metafórico, está buscando a la chica que «desapareció como el humo».

La función simbólica de la naturaleza además se demuestra de una manera explícita tanto en la conversación de Ben y Jong-su sobre los invernaderos en la película, como en el cuento de Murakami:

—El mundo está lleno de graneros y siento que es como si esperasen a que los queme. Graneros solitarios cerca de la costa, en pleno campo... Los hay de todo tipo. Se queman en un cuarto de hora y desaparecen como si nunca hubieran existido. Nadie lo lamenta. Simplemente desaparecen en un abrir y cerrar de ojos.

—Entonces, tú sí decides si son necesarios o no, ¿no es así?

—Yo no decido nada. Están esperando a que los queme. Yo solo cumplo con mi obligación, la acepto. ¿Lo entiende? Acepto lo que

hay, como la lluvia. Llueve, se desbordan los ríos, el agua arrastra las cosas. ¿Le parece que la lluvia decide algo? (Murakami, 2017: 150).

No hay nada «más natural», por lo tanto, que el hecho de que Ben queme invernaderos (o que el personaje del relato queme graneros). Él, como dice, no juzga, no decide nada, simplemente los quema, ya que le están esperando. Y si recordamos la escena de los tres en el restaurante, cuando Hae-mi cuenta que ella también querría desaparecer como si nunca hubiera existido... la relación es evidente. Además, hablando de naturaleza/naturalidad merece la pena destacar el método espléndido que el director Lee emplea para aludir al desenlace ya muy tempranamente: cuando los protagonistas están de camino, volviendo del aeropuerto, en el fondo podemos ver la puesta de sol. Esta secuencia evidentemente guarda relación con la última: cuando Lee Jong-su otra vez está conduciendo, pero el color naranja en el fondo ahora se debe al fuego que él encendió, y esta vez Ben ya no está sentado en el asiento trasero (fots. 1 y 2). Al ver estas imágenes destaca la sencilla complejidad del lenguaje cinematográfico —que no es medible en la misma escala, pero es igual de fascinante a su manera que el lenguaje literario—; además, mediante la rima visual de estas escenas se subraya que la diferencia crucial que causa la semejanza en cuanto al desenlace final del texto literario y el texto fílmico está escondida en la alteración respecto a los caracteres principales. En la adaptación no se trata de un granero «cuya desaparición nadie lamentaría» (Murakami, 2017: 153), ya que Jong-su sí que está interesado en la chica, hasta la locura. Al fin y al cabo, mientras el granero sirve para guardar cosas, el invernadero sirve para producir. Y como ya se ha mencionado, los cambios interrelacionados a la hora de adaptar una obra, siempre conllevan otros cambios: así puede ser coherente la nueva historia.

En definitiva, la multiplicidad de los temas planteados representa bastante bien las infinitas posibilidades que se ocultan en el análisis de una adaptación, posibilidades que trascienden fronteras compuestas de lugares comunes y acercamientos basados en estereotipos determinados. Lee Chang-dong en cada una de sus películas busca, en parte, respuesta para las cuestiones del «great hunger», pero al mismo tiempo, es capaz de dirigirse a los espectadores que no tienen tanta hambre; a lo mejor esta sea la razón de que lo podemos considerar como uno de los directores coreanos más destacados de nuestros días. La búsqueda de conclusiones siempre es el deber del público: podemos decir que «eso ya no me lo tragó», pero entonces vamos a seguir con hambre, incluso después de encontrar al gato (que tal vez simplemente estemos imaginando debido a que *realmente*

queríamos ver una película con gatos, por lo que nos habíamos olvidado de que no existían).

5. VOLVER A LA «REALIDAD»

Cuando vemos algo, es natural que los puntos de vista difieran, pero lo invisible a lo mejor lo es de la misma manera en todas partes del mundo. Hablando de la parte visible —es decir, de la adaptación— tras la observación de *Burning*, podemos afirmar con Zecchi: «desde la elección a la selección, desde la inclusión a la exclusión, desde la reducción a la ampliación, desde la repetición a la transformación, el adaptador está condicionado por la estructura y las relaciones de poder del contexto social y político en el que vive» (2012: 49). Las circunstancias determinan el modo de pensar del autor, del personaje, del receptor: por eso parece tan natural que en la película se oiga desde lejos la propaganda de Corea del Norte y en la tele podamos escuchar discursos de Trump sin que apenas nos demos cuenta de ello.

La realidad que rodea la parte irreal de la historia está vinculada estrechamente con la cotidianidad surcoreana: no solo se destaca la contraposición de capas altas y bajas de la sociedad, y no solo aparece el tema de la venganza de clases, sino que también está muy presente la situación de las mujeres, las huellas del sistema patriarcal, las tradiciones que no se pueden simplemente dejar atrás, a pesar de todos los intentos. No es de extrañar que volvamos a cometer siempre los mismos errores, recorrer los mismos círculos viciosos; tampoco es sorprendente que el universo de Lee Chang-dong se remonte hasta el de Faulkner:

Su padre le soltó un sopapo con la palma de la mano en toda la mejilla, con fuerza, pero sin acalorarse, exactamente igual que había golpeado a las dos mulas delante del almacén, exactamente igual que golpearía a cualquiera de las dos para matar o espantar a una mosca, la voz áspera como la hojalata, y sin calor, como la hojalata—: Te estás haciendo un hombre. Tienes que ir aprendiendo. Has de aprender a ser fiel a los tuyos, a la sangre, porque si no te quedarás sin sangre a la que ser fiel. ¿Tú crees que alguno de ellos, alguno de los hombres que estaban allí esta mañana, es fiel a su sangre? (Faulkner, 2015: 22).

Aprendiendo de los antecesores, siendo fiel a los que están en «nuestro grupo», rechazando a todos los demás. Sarty aprendió de su padre. Lee Jong-su también. Es natural (e inevitable) seguir el ejemplo, aunque sea de una manera inconsciente, pero sabiendo que los valores que consideramos inmutables, los juicios que

fundamentan nuestra visión del mundo (en Oriente o en Occidente), todos nacen del conjunto de circunstancias azarosas. Los graneros, el mundo agrario, la acumulación que caracteriza la época de Faulkner ya han pasado; los invernaderos hacen posible que produzcamos controlando los factores ambientales y realmente parece que «today we are living in Murakami's world» (Thrift, 2019: s. pág.). Pero los invernaderos también han perdido su valor. En el siglo XXI, cuando hay muchos «Great Gatsby» en Corea (como dice Lee Jong-su en *Burning*), y el énfasis ya no (solo) está en estómagos vacíos, sino en el vacío existencial, ¿en esta época dónde buscar los valores? En la película, partiendo de la realidad coreana, se plantean aquellas preguntas universales que siempre vuelven y volverán, en todas partes del mundo, y para las cuales la respuesta siempre va a ser pura ilusión; en todas partes, en todas las épocas.

Lo que hemos aprendido de los antepasados, las convicciones profundamente arraigadas son muy difíciles de cuestionar (y basta con ejemplificar con los ya mencionados prejuicios respecto al séptimo arte; la iconofobia que se remonta a Platón, etc.), pero incluso si estamos «demasiado cerca», puede ser provechoso intentar alejarnos y preguntar: ¿realmente es significativo lo que apreciamos tanto y realmente son tan insignificantes los graneros/invernaderos metafóricos? ¿Shin Hae-mi había tenido que desaparecer porque «no es un país para mujeres» (según las palabras de una de sus compañeras de trabajo)? ¿Porque la mujer, como podemos suponer de la analogía con los invernaderos incendiados, es un simple objeto que tiene que cumplir la función en el juego de los hombres y luego puede desaparecer? En una entrevista el director dice que «The “no country for women” line was just a direct comment that I wanted to make» (Atad, 2018: s. pág.). Como siempre, la interpretación es nuestro papel; las críticas sociales escondidas pueden aparecer en todas partes y las intertextualidades son infinitas: al escuchar la frase mencionada «no es un país para mujeres», al mismo tiempo podemos asociar a la película estadounidense *No es país para viejos* (*No Country for Old Men*, Joel y Ethan Coel, 2007) y a un libro de la escritora bengalí Taslima Nasrin, *No Country for Women* (2010), que incluye la colección de sus ensayos feministas.

Y cuando se trata de interpretación, no solo en el caso de *Burning*, siempre vale la pena intentar llegar a un nivel más profundo, ver no solo el texto, sino el subtexto, tener en cuenta no solo lo visible, sino también lo invisible con el fin de poder enterarse de «how the mysteries of the world can become the story, become the narrative, how a movie can communicate to an audience the mysteries of the

world» (Atad, 2018: s. pág.), lo que Lee Chang-dong tenía la intención de mostrarnos a través de su película. Como (no) hemos podido ver, los misterios de *Burning* se originan sobre todo en el cuento de Murakami (mientras la parte concreta/tangible/«real» de la historia se presenta partiendo del mundo de Faulkner): en la pantomima que nos permite comprender que no hay que decidir si «existe o no existe», ya que, en realidad, «existe y no existe».

Al ver películas/leer libros siempre creemos en que todo es real, mientras sabemos que nada es real –si no fuera así, ¿cómo podrían realmente existir las mandarinas, o sea, los misterios? En una película de Lee Chang-dong tenemos que ser conscientes de que la ausencia de fuegos no significa que nada está ardiendo en sentido metafórico (la escasa presencia de gatos tampoco significa que no habrá maullidos). Lo invisible es invisible con intención, lo incomprensible es deliberadamente incomprensible; para el «little hunger» podemos encontrar respuestas (en las páginas anteriores, por ejemplo), pero el «great hunger» no puede ser descrito con palabras: es la luz efímera en la pared y la danza al atardecer (y son aquellas impresiones, ideas, interpretaciones que ya no tienen por qué estar incluidas en el presente análisis).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALBÈRA, François (1998) [1996] (ed.), *Los formalistas rusos y el cine: la poética del filme*, Barcelona, Paidós.
- ATAD, Corey (2018), «“There’s Something Clearly Wrong, But We Just Can’t See It, Though It’s Part of Everyday Life”: Lee Chang-dong on his Haruki Murakami Adaptation, *Burning*», *Filmmaker*, s. pág. [En línea: <https://filmmakermagazine.com/106207-theres-something-clearly-wrong-but-we-just-cant-see-it-though-its-part-of-everyday-life-lee-chang-dong-on-his-haruki-murakami-adaptation-burning/>. Fecha de consulta: 09/08/2021].
- HAVASSY, Gergely (2020), «Égni és égni hagyni», *Karakter*, s. pág. [En línea: <https://ujkarakter.blogspot.com/2020/12/egni-es-egni-hagyni.html>. Fecha de consulta: 09/08/2021].
- FAULKNER, William (2015), «Incendiar establos», en *Cuentos reunidos*, trad. de M. Martínez-Lage, Barcelona, Debolsillo, págs. 17-37.
- MALPARTIDA, Rafael (2011), «El secreto de sus ojos o cómo vivir una vida vacía: de la literatura al cine (Eduardo Sacheri / Juan José Campanella)», *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 73, págs. 353-376.

- MALPARTIDA, 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.
- MALPARTIDA, Rafael (2018), «La recepción y el canon de la literatura y el cine: sugerencias y replanteamientos», en R. Malpartida (Coord.) *Recepción y canon de la literatura española en el cine*, Madrid, Síntesis, págs. 17-53.
- MURAKAMI, Haruki (2017), «Quemar graneros», en *El elefante desaparece*, trad. de F. Cordobés y Y. Ogihara, Barcelona, Tusquets, págs. 141-157.
- ORTEGA Y GASSET, José (1925), *La deshumanización del arte*, Madrid, Revista de Occidente.
- STAM, Robert (2014), *Teoría y práctica de la adaptación*, México, UNAM.
- STAM, Robert (2005), «Introduction: Theory and Practice of Adaptation», en R. Stam and A. Raengo, *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Oxford, Blackwell.
- TANAKA, Takako (2017), «Postmodernist Views of Two Japanese Writers on Faulkner: Haruki Murakami and Kenji Nakagami», s. pág. [En línea: <https://semo.edu/cfs/teaching/17526.html>. Fecha de consulta: 09/08/2021].
- THRIFT, Matt (2019), «Lee Chang-dong: 'Today we are living in Murakami's world'», *Little White Lies*, s. pág. [En línea: <https://lwlies.com/interviews/lee-chang-dong-burning/>. Fecha de consulta: 09/08/2021].
- VARRÓ, Attila (2019) «The Death of Sunshine: Lee Chang-dong and the Auteur Melodrama», *Metropolis. Filmelméleti és filmtörténeti folyóirat*, 1, págs. 56-71.
- ZECCHI, Barbara (2012), «Introducción. La adaptación multiplicada», en B. Zecchi (Ed.), *Teoría y práctica de la adaptación fílmica*, Madrid, Editorial Complutense, págs. 19-62.

Fecha de recepción: 26/01/22.

Fecha de aceptación: 15/04/22.

IMÁGENES



Fots. 1-2

**De las barricadas de París a la insurrección
samurái: la transformación cultural de *Les
Misérables* en el cine mudo japonés**

**From the Paris Uprising to the Samurai
Rebellion: The Cultural Transformation of *Les
Misérables* in Japanese Silent Cinema**

ALEX PINAR

Aichi Prefectural University (Nagakute, Japón)

alex.pinar@yahoo.com

ORCID ID: 0000-0003-2780-9099

Resumen: Desde los inicios de la era Meiji (1868-1912), la novela *Les Misérables* de Victor Hugo tuvo una gran influencia en la literatura, el cine y la política japonesa. Tras la publicación de la primera traducción en japonés, la obra llegó a ser tan popular que los estudios cinematográficos produjeron entre 1910 y 1931 cuatro películas mudas basadas en la novela. En este estudio se analizan estas adaptaciones interculturales, se examina la transformación cultural de elementos narrativos y se describe de qué modo los intereses comerciales o estéticos de la industria, así como los cambios ideológicos y sociales experimentados por el país a lo largo de esas dos décadas, determinaron la interpretación y la adaptación de la obra.

Palabras clave: intertextualidad, adaptación intercultural, Victor Hugo, literatura francesa, cine japonés.

Abstract: From the beginning of the Meiji era (1868-1912), Victor Hugo's novel *Les Misérables* had a great influence on Japanese literature, cinema, and politics. After the publication of the first translation in Japanese, the story became so popular that film studios produced four silent adaptations of the novel between 1910 and 1931. This study analyzes these cross-cultural adaptations, examines the cultural transformation of narrative elements, and describes how the commercial or aesthetic interests of the industry, as well as the ideological and social changes experienced by the country during those two decades, determined the interpretation and adaptation of the novel.

Key Words: intertextuality, cross-cultural adaptation, Victor Hugo, French literature, Japanese cinema.

INTRODUCCIÓN

La novela de Victor Hugo *Les Misérables* (*Los miserables*, 1862) es una de las obras literarias más conocidas globalmente. El interés que ha despertado esta historia desde su publicación en el siglo XIX puede medirse por la cantidad de ocasiones en las que se ha editado y reeditado y por la variedad de lenguas en las que se ha traducido (más de veinte). Este interés universal por la novela de Hugo se manifiesta también en el sinnúmero de adaptaciones cinematográficas que se han producido desde los albores del cine y en la infinidad de series de televisión, versiones musicales, y series de anime que se han realizado en numerosos países y que, como todos los hipertextos, han devenido barómetros ideológicos que a lo largo del tiempo han registrado los cambios en el entorno social y cultural (Stam, 2017: 247).

En Japón, la admiración por *Les Misérables* se inició durante los primeros años de la era Meiji (1868-1912) y creció a lo largo del siglo XX tras la publicación de la primera traducción en japonés en 1902. La obra llegó a ser tan sumamente conocida que los estudios cinematográficos, conscientes de que películas basadas en esa historia podían asegurar un éxito de taquilla, produjeron en tan solo veintidós años (desde 1910 hasta la llegada del cine sonoro en 1931) cuatro adaptaciones mudas de la novela.

Aunque estas versiones están hoy perdidas, se conservan fichas técnicas, reseñas y fotogramas publicados en revistas de cine de la época que permiten, siguiendo el enfoque dialógico intertextual de Stam (2000), describir la transmutación de elementos narrativos como la localización (transformación de los escenarios donde se desarrolla la acción), los personajes (eliminación, adición o alteración de los personajes o de sus nombres y su simbolismo) y el tiempo (cambios en el marco temporal o histórico del hipotexto). Asimismo, de acuerdo con los planteamientos metodológicos de investigadores como Aragay (2005), Hutcheon (2006), Geraghty (2008) o Schober (2013) —quienes coinciden en destacar la necesidad de estudiar las adaptaciones examinando el contexto de su producción—, en este artículo se analizan las circunstancias históricas y culturales en las que se filmaron cada una de las versiones. De este modo, se describe cómo los intereses comerciales o estéticos de la industria, así como los cambios ideológicos, sociales y económicos experimentados por el país a lo largo de esas dos décadas, influyeron en la interpretación y en el proceso de adaptación de la obra.

1. RESTAURACIÓN MEIJI Y RECEPCIÓN DE LA LITERATURA FRANCESA EN JAPÓN

Japón tuvo su primer contacto con el mundo occidental a través de unos comerciantes portugueses que tras un naufragio arribaron en 1543 a la isla de Tanagashima, cerca de la ciudad de Nagasaki. Los

objetos que portaban estos náufragos, en especial las armas de fuego, despertaron el interés de los *daimyō* (señores feudales subordinados al shogun) por establecer relaciones mercantiles con Portugal y otros países europeos.

En una de las subsecuentes misiones comerciales portuguesas viajó en 1549 el jesuita Francisco Javier con el propósito de evangelizar a los japoneses. El cristianismo tuvo una rápida aceptación entre los campesinos, de manera que el número de conversos creció a lo largo de las décadas siguientes. El catolicismo comenzó entonces a ser percibido por las autoridades como una amenaza, por lo que en 1614 el shogun Ieyasu Tokugawa, con el objetivo de impedir la difusión de las ideas cristianas y conseguir la erradicación de esa doctrina, proscribió esta religión y vetó la salida del país de ciudadanos japoneses. A partir de 1641 se restringió también el contacto comercial con los extranjeros y se prohibió la entrada y traducción de libros occidentales. Esto dio lugar a un período de ostracismo casi absoluto, conocido como *sakoku* (aislamiento nacional)¹.

La llegada a Japón en 1853 del comodoro Perry con sus buques de guerra, solicitando al shogun que abriera sus puertos y estableciera relaciones comerciales con los Estados Unidos, entre otras exigencias, supuso el fin del aislamiento de Japón y el inicio del declive del clan Tokugawa. El shogun fue perdiendo autoridad política hasta que se vio obligado, en 1867, a restaurar el poder imperial y ceder el gobierno al joven emperador Meiji. Desde ese momento en el país se impulsó un proceso de apertura y de modernización con la voluntad de dejar atrás el pasado feudal y de alcanzar el nivel cultural, económico, tecnológico y militar de las naciones occidentales.

A lo largo de las dos primeras décadas de la era Meiji, luego de más de doscientos años de prohibición, la literatura y la filosofía occidentales llegaron al país en una oleada de traducciones de libros tanto importantes como intrascendentes. Estas obras se seleccionaban a menudo en función de su contenido político, didáctico o práctico, más que por criterios estéticos, calidad literaria o relevancia del autor (Janeira, 2016:128). Al principio, no obstante, debido a la escasa formación de los traductores y a su escaso dominio de las lenguas extranjeras, la mayoría de las traducciones eran en realidad adaptaciones libres en las que frecuentemente se omitían o se añadían diversas secciones, conservándose en muchas ocasiones el argumento más esencial del libro (Varley, 2000: 261).

¹ Únicamente las delegaciones comerciales de los Países Bajos tenían permiso para amarrar en el puerto de Deshima, una isla artificial construida en la bahía de Nagasaki para alojar a los barcos y de la que las tripulaciones no tenían permitido salir.

Durante los primeros años la literatura y filosofía inglesa y estadounidense fueron las más divulgadas, aunque posteriormente la atención se dirigió hacia autores de Rusia y de Francia. En un primer momento, la intelectualidad leyó obras literarias rusas y francesas en versiones traducidas al inglés, siendo las obras de Lev Tolstoi y Victor Hugo las que ejercieron más influencia en literatos y pensadores. Por ejemplo, la novela *Les misérables* fue imitada por escritores como Katai Tayama, el introductor del naturalismo en Japón (Keene, 1984: 240), e influyó en políticos como Taisuke Itagai, líder del movimiento *Jiyū minken undō* (Movimiento de los derechos populares), quien viajó a Francia y se citó con Victor Hugo para conversar con él sobre su movimiento e ideas políticas (Thornton, 2008: 86)².

Durante la década de 1880 aparecieron traducciones en japonés, casi siempre en periódicos en forma de folletín, de obras de autores consagrados como Alexandre Dumas (padre e hijo), Émile Zola y Guy de Maupassant. La novela de Victor Hugo *Les Misérables* se publicó en japonés por primera vez en 1902, serializada por entregas en un diario y posteriormente editada en dos volúmenes en 1906. En 1914 se publicó una nueva traducción en tres volúmenes, la cual debido a su éxito se reeditó en 1918. En esas ediciones, la historia se dividía en cinco partes como en la versión francesa: Fantine (parte 1), Cosette (parte 2), Marius (parte 3), El idilio de la calle Plumet y la epopeya de la calle Saint-Denis (parte 4), y Jean Valjean (parte 5).

A partir de la publicación de las primeras traducciones en japonés, la novela de Hugo se hizo muy popular entre las clases medias urbanas y, como hemos mencionado anteriormente, fue adaptada al cine mudo en cuatro ocasiones entre 1910 y 1931, al final de la era Meiji, a lo largo de la era Taishō (1912-1926) y durante los primeros años de la era Shōwa (1926-1989).

2. LES MISÉRABLES EN EL CINE MUDO JAPONÉS

La primera adaptación de la novela realizada en Japón fue el corto *Aa mujō* (*Ah, sin piedad*, 1910), siendo esta la primera película japonesa basada en una obra literaria occidental. Pocos datos se conservan sobre este filme. De acuerdo con *Nihon eiga dētābēsu* (base de datos de películas japonesas), se estrenó el 25 de abril de 1910 y fue producido por las compañías Kinen Daishokan y M. Paté, pero se desconocen los nombres de su director, del guionista y de los actores. En aquella época, en la que todavía no se había creado el *star system* japonés, era frecuente omitir los nombres de los realizadores y el elenco debido a que se

² Itagai fundó en 1881 del *Jiyūto* (Partido Liberal), el primer partido político creado en Japón, antes de viajar a Francia y entrevistarse con Hugo, quien, al hablarle de su movimiento y de los objetivos revolucionarios de su partido, le recomendó popularizar su ideología a través de las novelas.

consideraba mucho más importante la figura del *katsuben* o *benshi* (Bernardi, 2001: 36). Estos eran comentaristas en vivo que, al igual que los narradores-cantores del teatro kabuki y otras expresiones teatrales japonesas como *bunraku* o *nō*, hacían comentarios durante la proyección de las películas sobre la acción narrativa, describían el estado anímico o sentimientos de los personajes o explicaban elementos culturales de películas occidentales que podían ser incomprendibles para el espectador medio (Dym, 2000: 529). Estos profesionales solían ser más populares que las películas que narraban y se convirtieron en figuras tan importantes que era habitual que la gente fuera al cine a escuchar a su *benshi* favorito en lugar de para ver a un actor o la obra de un director en particular (Anderson, 1992: 260). El alcance de esta popularidad puede apreciarse en el hecho de que, en los números publicados durante los primeros años de vida de la revista de cine *Katsudō shashin kai*³, eran *benshi* quienes frecuentemente protagonizaban las portadas, en lugar de una estrella de cine como ocurriría en años posteriores (Fujiki, 2013: 2).

No se han conservado fotogramas o reseñas de esta película que permitan analizar permutaciones en elementos narratológicos. Pero con toda seguridad, al igual que las adaptaciones de literatura occidental que se realizaron posteriormente hasta a mediados de la década —como el corto *Kachusha* (*Resurrección*, 1914) de Kiyomatsu Hosoyama, basado en la novela de Lev Tolstói *Voskreséniye* (*Resurrección*, 1899)—, *Aa mujō* mostraría algunas de las secuencias más relevantes o reconocidas de la novela, intentando ser «fiel al original» y reproduciendo el contexto cultural de la obra a través de la escenografía, el vestuario y la ambientación (Pinar, 2020: 244). También seguiría el estilo y técnicas cinematográficas teatrales vigentes en ese momento. De este modo, los personajes femeninos estarían interpretados por actores masculinos llamados *oyama*. Estos actuarían moviéndose como en las obras de teatro kabuki y *shinpa*⁴, gesticulando lentamente frente a una cámara que permanecería estática filmando planos largos y tomas prolongadas, sin variaciones de ángulo o distancia (McDonald, 2000: 4).

Este cine teatralizado siguió vigente hasta mediados de la década de 1910. Al iniciarse la era Taishō, más progresista y democrática que la era Meiji, comenzó un periodo de cambios culturales y de progreso artístico, tanto en la literatura como en el cine. En este contexto, en

³ Fue una de las primeras revistas dedicadas al cine publicadas en Japón. El primer número fue publicado el 25 de junio de 1909.

⁴ El teatro *shinpa* (nueva escuela) apareció en la década de 1880 como reemplazo al kabuki, cuya temática y estilo no permitían mostrar las inquietudes del Japón moderno. Con la llegada del cine, muchas obras de teatro *shinpa* se llevaron a la pantalla, surgiendo el género *shinpa daihigeki* (melodrama *shinpa*). Tanto las obras de teatro como las películas *shinpa* compartían algunas características del teatro kabuki, como los manierismos en la actuación.

1915 surgió el *Jun'eigageki undō* (movimiento de cine puro), una tendencia crítica que denunciaba que el cine japonés era exageradamente teatral y que la narrativa dependía en exceso de las explicaciones de los *benshi*. Los partidarios de este movimiento abogaban también por la utilización de técnicas narrativas y visuales más realistas y que fueran actrices en lugar de *oyama* quienes interpretaran papeles femeninos. Algunos directores que trabajaban para los estudios Nikkatsu⁵, influidos por este movimiento, pronto empezaron a aplicar esas ideas en sus películas, abandonando progresivamente algunas convenciones teatrales establecidas en años anteriores.

Al inicio de la década de 1920 la mayoría de estudios ya habían implementado numerosas de las innovaciones y el estilo de filmación defendido por el movimiento de cine puro. También estos emprendieron un proceso de occidentalización y comenzaron a emplear técnicas filmicas similares a las de las películas estadounidenses y europeas, como el uso de primeros planos y *flashbacks*, puestas en escena elaboradas y un montaje complejo. Añadir intertítulos también se convirtió en una práctica habitual, aumentando la capacidad de las películas para mostrar la historia por sí mismas, minimizando así la función interpretativa de los *benshi* (Anderson, 1992: 273)⁶.

Algunas compañías como Shochiku Kinema, estudio fundado en 1920 con el objetivo de producir películas al estilo occidental, apostaron por la americanización creando un estilo denominado *kamata*, el cual emulaba abiertamente el melodrama hollywoodense (Wada-Marciano, 2008: 114)⁷. Sin embargo, a pesar de utilizar innovaciones técnicas y un lenguaje narrativo moderno, durante los primeros años de la compañía los actores continuaban actuando con un estilo de interpretación rígido como el que se empleaba todavía en el cine y teatro *shinpa*, lo que le confería una cierta estética arcaica que contrastaba con las películas extranjeras (Wada-Marciano, 2008: 116).

Entre las numerosas producciones melodramáticas de Shochiku se encontraba una adaptación de *Les Misérables*. Esta nueva versión cinematográfica estaba dividida en dos partes, estrenadas

⁵ La compañía Nikkatsu (abreviatura de Nippon Katsudōshashin Company) fue fundada en 1912. En 1914 ya realizaba una media de catorce películas al mes, liderando la producción en Japón. También dominó la importación y la exhibición de películas extranjeras durante la década de 1910.

⁶ A partir de los años 20, con la implementación de nuevas técnicas cinematográficas y narrativas, los *benshi* perdieron progresivamente influencia y popularidad. Con la llegada del cine sonoro en 1931, los *benshi* empezaron a perder sus trabajos. Muchos de ellos, como el hermano mayor de Akira Kurosawa, se suicidaron.

⁷ El estilo *kamata* se refiere al estilo filmico de los melodramas que se desarrolló en los estudios cinematográficos de Shochiku, en el suburbio de Kamata (Tokio), entre 1920 y 1936.

respectivamente el 1 y 30 de abril de 1923. El primer episodio, titulado *Aa mujō - Dai ippen: Hōrō no maki* (*Ah, sin piedad. Parte 1: la bobina del errante*), fue dirigido por Kiyohiko Ushihara, director de melodramas y comedias románticas que había estudiado cine en Estados Unidos y trabajado con Charles Chaplin (Jacoby, 2008: 327). La segunda parte, titulada *Aa mujō - Dai nihen: Shichō no maki* (*Ah, sin piedad. Parte 2: la bobina del alcalde*), fue filmada por Yoshinobu Ikeda. Como puede observarse a partir de la crítica de autor desconocido publicada en la revista *Kinema Junpō*, en ambas partes el elenco actuaba conforme a los cánones interpretativos del *shinpa daihigeki* que caracterizaban el estilo *kamata* durante los primeros años de Shochiku. Aunque el crítico alaba la dirección, la dramatización y la puesta en escena, describía la película como aburrida y tediosa, culpabilizando a los actores por su modo de actuar exagerado y acompañado de abundantes gesticulaciones:

Esta película es aburrida. No sólo es monótona, sino que además las expresiones faciales exageradas abundan en todos los episodios. El valor de esta película está completamente determinado por este aspecto. La dramatización está bastante bien hecha, y la habilidad del director es incuestionable. Tampoco puedo quejarme de la forma en que se filmó. Habría costado una enorme cantidad de dinero para una película japonesa, y debe haber habido esfuerzos concertados e innumerables luchas en el proceso de filmación. El efecto se puede percibir ciertamente en esta película, pero el tremendo mal reparto la ha hecho desgraciadamente aburrida (1923: 4)⁸.

Los créditos y fotogramas publicados en la revista proporcionan información respecto a los personajes y la localización de la acción, aspecto que permite deducir qué episodios de la novela se narraban en la película. De esta manera, es posible observar que en el filme se producía una curiosa transformación y simbiosis intertextual e intercultural: los actores eran japoneses, pero la historia estaba ambientada en China, los personajes vestían ropas tradicionales de ese país (fot. 1), y tenían nombres franceses, idénticos a los de la novela (aunque transcritos al silabario japonés *katakana*). Ambas partes estaban protagonizadas por diez personajes: Jean Valjean, Javert, el obispo Myriel, Fauchevelet, Petit Gervais, Fantine, Cosette, Monsieur y Madame Thénardier, y Champmathieu. Todos ellos aparecen en el primer volumen de la novela titulado *Fantine*, por lo que la trama argumental se centraba, por tanto, en la representación de algunos de los acontecimientos más melodramáticos relatados en esa parte de la obra: la salida de la cárcel de Jean Valjean tras pasar 19 años por robar una barra de pan e intentar escapar después de prisión, el robo de una

⁸ Reseña traducida por Yūki Wada en colaboración con el autor.

cubierta en casa del obispo Myriel después de que este le ofreciera comida y refugio, el robo de una moneda a un niño llamado Petit Gervais, su huida y la persecución del fanático inspector Javert, el cambio de identidad de Valjean como alcalde Madeleine, el momento en que este evita que Fauchelevent muera aplastado por un carruaje, la caída, decadencia y muerte de Fantine; la adopción, a cambio de grandes sumas de dinero y la subsecuente explotación de la hija de Fantine, Cosette, por parte de Monsieur y Madame Thénardier; la condena al mendigo Champmathieu al ser confundido por Jean Valjean, y el juicio a este al entregarse para que el indigente no sea condenado en su lugar. En consecuencia, en la adaptación se omitían personajes y acontecimientos narrativos descritos en otras partes de la novela y que abarcaban una explícita crítica política y social, como el conflicto entre el joven estudiante Marius y su rico abuelo monárquico, su relación entre el líder revolucionario Enjolras, o la rebelión y la batalla en las barricadas de París.

El interés por reproducir solo los elementos más dramáticos estaba en concordancia con la línea comercial y estética de la compañía Shochiku, ya que las películas de estilo *kamata* se caracterizaban por su superficialidad y por su énfasis en mostrar la vida cotidiana sin ningún tipo de contenido político o de crítica social (Wada-Marciano, 2008: 122). De tal forma, en esta adaptación la historia de Hugo se transformaba en un drama sentimental de evasión que repetía fórmulas del melodrama americano, omitiendo los temas de carácter filosófico o sociopolítico que se plantean en la novela, como la defensa de los oprimidos, el bien y el mal, la justicia y la ley, la monarquía, o la ética de los gobernantes.

Después del gran terremoto de septiembre de 1923 que devastó Tokio y Yokohama, las compañías más importantes, Nikkatsu y Shochiku, trasladaron sus estudios a Kioto. Estas corporaciones iniciaron una nueva etapa comercial. Se reestructuraron y modernizaron, abandonando algunas técnicas cinematográficas obsoletas que aún persistían y adoptando definitivamente las innovaciones del cine americano (Komatsu, 1996: 413). Shochiku continuó realizando mayoritariamente melodramas al hollywoodense estilo *kamata*, mientras que Nikkatsu aumentó la producción de películas *jidai-geki*, género extremadamente popular en aquella época y que copaba casi el 50% del total de películas realizadas en el país (Spalding 1992: 131). Estas eran películas de época ambientadas en el período Edo, durante la caída del Japón feudal, o en las primeras décadas de la era Meiji.

Menos de un lustro después del terremoto se inició la era Shōwa, un período menos democrático y más represivo que la era anterior, marcado por la volatilidad y tensión económica, el descontento social y la aparición del militarismo autoritario. Bajo la influencia de este fluctuante clima cultural, social, económico y político, se puso de

moda un nuevo patrón narrativo en las películas *jidai-geki* llamado «subgénero rebelde». Las películas de este subgénero compartían una temática similar a la de las llamadas *keikō-eiga* («películas de ten-dencia»), las cuales tenían una perspectiva de izquierdas y representaban ideas progresistas, antiautoritarias y críticas, aunque paradójicamente eran producidas por grandes estudios capitalistas como Nikkatsu (Thornton, 2008: 39). Así, las historias del «subgénero rebelde» mostraban un nuevo tipo de héroe nihilista de clase humilde que desafiaba a la autoridad en su lucha por defender a los oprimidos, reflejando el malestar común de esos años y criticando de manera velada las desigualdades sociales del Japón contemporáneo (Gerow, 2012: 2).

Una de las películas enmarcadas dentro de este subgénero fue una nueva adaptación de *Les Misérables*, producida en 1929 por Nikkatsu y dirigida por Seika Shiba. Esta versión también se presentó en dos partes: *Aa Mujō: zenpen* (*Ah, sin piedad: parte 1*) y *Aa Mujō: Kōhen* (*Ah, sin piedad: parte 2*), estrenadas el 10 y 17 de mayo respectivamente. En la adaptación de Shiba, tal como se observa en la crítica anónima publicada en la revista *Kinema Junpō*, la acción narrativa se trasladaba a la era Meiji y se situaba durante el levantamiento campesino conocido como la rebelión de Chichibu —una extensa revuelta inspirada por las ideas revolucionarias promovidas por Taisuke Itagai a través del Movimiento de los derechos populares y del Partido Liberal— que se produjo en ese distrito en noviembre de 1884 como consecuencia de la nueva y onerosa política agraria y fiscal del gobierno. Estas reformas del régimen imperial acabaron provocando una caída del precio del arroz, la cual arruinó a unos campesinos y arrendatarios ya empobrecidos, impidiéndoles pagar los impuestos y la renta de la tierra mientras que los acreedores seguían reclamando la devolución de los préstamos:

He visto múltiples versiones de Jean Valjean interpretadas por Henry Krauss⁹, Gabriel Gabrio¹⁰ y William Farnum¹¹. En Japón, la película estaba ambientada en China, como otras obras del estudio cinematográfico Shochiku Kamata, donde Inoue Masao interpretó una

⁹ El crítico se refiere a la película francesa *Les Misérables* (1912), dirigida por Albert Capellani, en la que el actor Henry Krauss interpretaba el papel de Jean Valjean.

¹⁰ Gabriel Gabrio interpretó a Jean Valjean en la película francesa *Les Misérables* dirigida por Henri Fescourt en 1925.

¹¹ William Farnum interpretó a Jean Valjean en la película norteamericana *Les Misérables* realizada por Frank Lloyd en 1917.

versión china de Jean Valjean¹² [...] Ahora ha sido adaptada en una película de época japonesa por Shiba Seika. Eligió como escenario Japón durante la Restauración Meiji, en torno a la revuelta de Chichibu, lo que es una idea mejor que ambientar la historia en China [...]. La dramatización está realmente bien hecha. [...] A lo largo de los 18 rollos, la película proporciona emoción y suspense a un ritmo adecuado, al tiempo que muestra el entusiasmo de quienes participaron en su realización [...] La historia tiene mucho potencial para atraer a la gente (1929: 72)¹³.

Los créditos de la película permiten observar que, a diferencia de la adaptación anterior de estilo *kamata*, aparecían seis personajes, los cuales protagonizan los episodios de la novela más subversivos y que contienen más denuncia social. Los *kanji* (ideogramas) de sus nombres tenían un significado alegórico, lo cual los dotaba de una dimensión simbólica que no se aprecia en los nombres en francés. De esta forma, el significado del primer *kanji* del nombre del protagonista, Jaan Gijūrō (邪安義十) (Jean Valjean), puede ser tanto malvado como injusticia, lo que representaba su pasado como ladrón, pero sentenciado injustamente a una larga condena por delitos menores. Por otro lado, el primer ideograma del nombre del antagonista, Jashirō (蛇四郎) (Javert), significa serpiente, lo que ponía de manifiesto la naturaleza malvada del personaje¹⁴. El primer *kanji* de Ushigoro (牛五郎) (Marius, posiblemente en el filme un arrendatario o campesino que se arruina con la reforma gubernamental), significa toro, lo que denotaba la personalidad inconformista, el vigor y la fuerza de este revolucionario. Harue (春江) (Cosette), cuyo *kanji* inicial representa la primavera o la pubertad, simbolizaba la juventud e inocencia de este personaje cuando se produce la revuelta y comienza su relación con Ushigoro. El ideograma de Otsune (お常) (Fantine) representa lo inmutable o eterno, siendo este una alegoría de su muerte prematura. Por último, el primer *kanji* de Mitsuki (光月尼) (una monja budista con una función narrativa equivalente a la del obispo Myriel), significa luz, brillo o iluminación, lo que simbolizaba su papel como agente del cambio interior que sufrirá el protagonista tras recibir su consejo y ayuda, tal

¹² El crítico se refiere a la versión melodramática de Shochiku filmada en 1923, protagonizada por Masao Inoue. Como hemos mencionado anteriormente, esta adaptación estaba ambientada en China.

¹³ Reseña traducida por Yūki Wada en colaboración con el autor.

¹⁴ En el budismo japonés las serpientes se percibían tradicionalmente como mensajeras de los dioses. Sin embargo, durante la Restauración Meiji, la reforma religiosa prohibió las creencias y el culto a los dioses ancestrales locales, muchos de ellos asociados a ese reptil. Con el tiempo, se empezó a percibir a las serpientes como un ser pernicioso, adquiriendo progresivamente un simbolismo negativo.

como que ocurre en la novela con Jean Valjean cuando este es auxiliado por el religioso.

En esta versión se eliminaron algunos personajes y acontecimientos destacados de la novela, como el perverso matrimonio Thénardier y la adopción y abuso por parte de estos de Cosette, suprimiendo los elementos más melodramáticos y sentimentales del hipotexto. Así, de acuerdo con los patrones narrativos del «subgénero rebelde», la acción se focalizaba en el héroe protagonista, quien, al igual que Jean Valjean en la historia de Hugo, participaba en una lucha revolucionaria contra las medidas despóticas y abusivas del gobierno, mostrándose de manera encubierta una crítica social a la situación contemporánea y propugnando unos valores igualitarios y humanitarios similares a los expuestos en la obra.

Debido a la notoriedad de la historia y la popularidad del «subgénero rebelde», en 1931 Nikkatsu produjo una nueva adaptación basada en *Les Misérables*, estrenada en dos partes el 15 y el 25 de enero. Esta versión, dirigida por Tomu Uchida (director que realizó durante su carrera numerosas *keikō-eiga*), tenía como título el nombre en francés del protagonista (aunque adaptado a la pronunciación japonesa): *Janbarujan: Zenpen (Jean Valjean: Parte 1)* y *Janbarujan: Kōhen (Jean Valjean: Parte 2)*.

La crítica escrita por Shigesaburō Suzuki y publicada en la revista *Kinema Junpō* indica que se trataba de una película de época en la que la acción narrativa se ambientaba también durante la era Meiji (fot.2). Sin embargo, en esta versión los acontecimientos se enmarcaban durante la guerra de Seinan de 1877 (también conocida como la rebelión de Satsuma), una insurrección de samuráis descontentos con la reforma del Gobierno Meiji que abolió su estatus social y privilegios, como el derecho a portar *katana*:

Jean Valjean, es el nombre del personaje principal de *Les Misérables* de Victor Hugo, que todo el mundo conoce. La película en dos partes *Jean Valjean*, de dieciocho volúmenes en total, una producción de la división de drama moderno de Nikkatsu, es una adaptación de *Les Misérables* de Hugo. [...] Se trata de una adaptación de la historia que ya se ha estrenado como película japonesa anteriormente [...] El título es más efectivo que el anticuado título *Aa Mujō* [...]. Sin embargo, la historia adaptada ahora se ha ambientado al final de la era Edo, en los inicios de la era Meiji de Japón. Es una idea inteligente situarla durante la última rebelión en la guerra de Seinan en 1877 (Suzuki, 1931:21)¹⁵.

Los créditos muestran que en esta adaptación aparecían siete personajes, aunque sus ideogramas no contenían una carga simbólica

¹⁵ Reseña traducida del japonés al inglés por Naoko Kasai y del inglés al español por el autor.

como en la versión de 1929: Bansaku (Jean Valjean), Shin'en (un monje budista equivalente al obispo Myriel), Ofusa (Fantine), Osayo (Cosette), Keizō Yakurai (Javert), Shimada Susumu (Marius, seguramente un samurái que se rebela contra el gobierno por la decisión de suprimir su clase social), y Ganzō (Monsieur Thénardier). Estos personajes protagonizaban los mismos episodios de la novela que se mostraban en la película de Shiba, aunque Uchida incluía también el relato de la adopción de Cosette por Thénardier y su posterior rescate por Jean Valjean. Así, el director también ambientaba la historia en un contexto histórico real para manifestar, a través de un héroe del pasado que se rebela contra la autoridad, una crítica velada a la situación social del presente. En este marco, era posible para los espectadores urbanos contemporáneos identificarse y compartir su descontento con los héroes desafiantes, víctimas de la injusticia y la desigualdad, que podían ver en la pantalla.

3. CONCLUSIONES

La producción de varias adaptaciones de *Les Misérables* en un relativamente corto periodo de tiempo puede explicarse por el contexto cultural, económico e ideológico de esos años. Por un lado, la novela llegó a ser muy popular después de que se publicaran las primeras ediciones traducidas al japonés, por lo que los estudios cinematográficos consideraron que una película basada en esta obra podría aportar grandes beneficios económicos. Por otro lado, debido a la universalidad de los temas que representa —como los derechos humanos, la miseria, la opresión y el autoritarismo—, la historia de Hugo se convirtió en una forma expresiva de reflejar el malestar social latente en Japón a finales de la década de 1920 y a lo largo de la de 1930.

IMÁGENES



Fot. 1. Fotogramas de la película *Aa mujō*, publicados en la revista *Kinema Junpō*, 134, 1923, pág. 5. Arriba, Jean Valjean ayudando a Fantine. Abajo, Jean Valjean con Cosette y Monsieur Thénardier. Nótese que los decorados, el vestuario y el maquillaje de los actores imita la estética de la cultura china.



Fot. 2. Fotograma de la película *Janbarujan* publicado en la revista *Kinema Junpō*, 392, 1931, pág. 46. Jean Valjean estaba caracterizado con cabello blanco como en la novela. Cosette vestía *kimono* y llevaba un peinado de época, similares a los que llevaban las mujeres en las primeras décadas de la era Meiji.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ANDERSON, Joseph (1992), «Spoken Silent in the Japanese Cinema; or, Talking to Pictures: Essaying the Katsuben, Contextualizing the Texts», en A. Nolletti y D. Desser (eds.), *Reframing Japanese Cinema: Authorship, Genre, History*, Bloomington, Indiana University Press, págs. 259-310.
- ANÓNIMO (1923), «Aa mujō», *Kinema Junpō*, 134, pág. 5.
- ANÓNIMO (1929), «Aa mujō zenpen to Kohen», *Kinema Junpō*, 334, pág. 72.
- ARAGAY, Mireia (2005), «Reflection to Reaction: Adaptation Studies Then and Now», en M. Aragay (ed.), *Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship*, Amsterdam-New York, Rodopi, págs. 12-34.
- BERNARDI, Joanne (2001), *Writing the Light: The Silent Scenario and the Japanese Pure Film Movement*, Detroit, Wayne State University.
- DYM, Jeffrey (2000), «Benshi and the Introduction of Motion Picture to Japan», *Monumenta Nipponica*, 55/4, págs. 509-536.
- FUJIKI, Hideaki (2013), *Making Personas: Transnational Film Stardom in Modern Japan*, Cambridge, Harvard University Asia Center, Harvard University Press.

- GERAGHTY, Christine (2008), *Now A Major Motion Picture: Film Adaptations of Literature and Drama*, Lanham, Rowman and Littlefield.
- GEROW, Aaron (2012), «The Sword and The Screen: The Japanese Period Film 1915-1960», *Film Series Commentaries*, 1 [En línea: http://elischolar.library.yale.edu/ceas_film_series/1]. Fecha de consulta: 15/09/2021].
- HUGO, Victor (2015), *Los miserables*, Madrid, Alianza editorial.
- HUTCHEON, Linda (2006), *A Theory of Adaptation*, London, New York, Routledge.
- JACOBY, Alexander (2008), *A Critical Handbook of Japanese Film Directors: From the Silent Era to the Present Day*, Berkeley, Stone Bridge Press.
- JANEIRA, Armando M. (2016), *Japanese and Western Literature. A Comparative Study*, Tokyo, Tuttle Publishing.
- KEENE, Donald (1984), *Dawn to the West: Japanese Literature of the Modern Era: Fiction*, New York, Henry Holt.
- KOMATSU, Hiroshi (1996), «The Classical Cinema in Japan», en G. Nowell-Smith (ed.), *The Oxford History of World Cinema*, Oxford, Oxford University Press, págs. 413-422.
- MCDONALD, Keiko (2000), *From Book to Screen*, Arkmon, M. E. Sharpe.
- PINAR, Alex (2020), «Ángel Guimerà en el cine japonés: intertextualidad intercultural en la adaptación de Kenji Mizoguchi del drama *Terra Baixa*», *Trasvases entre la literatura y el cine*, 2, págs. 241-252.
- SCHOBER, Regina (2013), «Adaptation as connection – Transmediality reconsidered», en J. Brunh, A. Gjelsvick, y F. Hanssen (eds.), *Adaptation Studies*, London/New York, Bloomsbury, págs. 89-112.
- SPALDING, Lisa, (1992) «Period Films in the Prewar Era», en A. Nolletti y D. Desser (eds.), *Reframing Japanese Cinema: Authorship, Genre, History*, Bloomington, Indiana University Press, págs. 131-144.
- STAM, Robert (2000), «Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation», en J. Naremore (ed.), *Film Adaptation*, New Brunswick, Rutgers University Press, págs. 54-76.
- STAM, Robert (2017), «Revisionist Adaptation: Transtextuality, Cross-Cultural Dialogism, and Performative Infidelities», en T. Leitch (ed.), *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*, New York, Oxford, págs. 239- 250.
- SUZUKI, Shigesaburō (1931), «Janbarujan», *Kinema Junpō*, 392, pág. 46.
- THORNTON, Sybil Anne (2007), *The Japanese Period Film: A Critical Analysis*, Jefferson, McFarland.
- VARLEY, Paul (2000), *Japanese Culture*, Honolulu, University of Hawai'i Press.

De las barricadas de París a la insurrección samurái

WADA-MARCIANO, Mitsuyo (2008), *Nippon modern: Japanese Cinema of the 1920s and 1930s*, Honolulu, University of Hawaii Press.

Fecha de recepción: 08/06/22.

Fecha de aceptación: 15/07/22.

La adaptación transnacional como vía para la heterogeneidad formal en *Oyuki, la virgen* (Kenji Mizoguchi, 1935).

Transnational Adaptation as a Path to Formal Heterogeneity in *Oyuki, The Virgin* (Kenji Mizoguchi, 1935).

MIGUEL MUÑOZ-GARNICA

Universidad de Navarra

mmunozg@external.unav.es

ORCID ID: 0000-0003-3158-6035

Resumen: *Oyuki, la virgen* (Maria no Oyuki, 1935), una película que se suele considerar previa a la consolidación del estilo propio de Kenji Mizoguchi, se caracteriza por su heterogeneidad formal. El cineasta trabaja ya con algunos de sus rasgos reconocibles, como los planos largos modulados por el movimiento actoral, pero da cabida a un amplio rango de recursos que no hallarían apenas continuidad en su cine posterior. Hay ejemplos de *découpage* analítico, montaje intelectual o planos-contraplanos, que, además, no se sostienen a lo largo de toda la película. Este artículo pretende relacionar esta indeterminación con *Bola de sebo*, la novela corta de Guy de Maupassant que adapta el guion, ya que la traslación del argumento y el contexto de la obra funciona en una fluctuación similar entre el texto original y sus múltiples divergencias.

Palabras clave: Adaptación, Cine japonés, Guy de Maupassant, Kenji Mizoguchi, Literatura y cine.

Abstract: *Oyuki, the virgin* (Maria no Oyuki, 1935), a film usually regarded as prior to the consolidation of Kenji Mizoguchi's unique style, is noted for its formal heterogeneity. The filmmaker already works with some of his recognizable features, such as long shots modulated by the movement of the actors, but he makes room for a wide range of resources that would hardly find continuity in his later films. There are examples of analytical *découpage*, intellectual montage or shot-counter-shots, which, moreover, are not sustained throughout the film. This article aims to relate this vagueness to *Boul de seuf*, the short novel by Guy de Maupassant that the screenplay adapts, since the translation of the plot and the context of the book works in a similar fluctuation between the original text and its multiple divergences.

Keywords: Adaptation, Japanese cinema, Guy de Maupassant, Kenji Mizoguchi, Literature and cinema.

1. INTRODUCCIÓN

La primera adaptación de una obra occidental al cine sonoro japonés corrió a cargo de Kenji Mizoguchi: el guion de *Oyuki, la virgen* (*Maria no Oyuki*, 1935) adaptó la novela corta *Bola de sebo* (*Boul de suif*), publicada por Guy de Maupassant en 1880. En la década anterior, Mizoguchi ya había realizado versiones mudas de textos de Maurice Leblanc, Eugene O'Neill, E.T.A. Hoffmann, Jack Boyle, Wilhelm Schmidtbonn, John Galsworthy, Herman Landon e incluso el español Ángel Guimerá –todas ellas películas perdidas–. A la nómina hay que sumar algunos títulos más en los que Mizoguchi reconoció influencias occidentales que no supo precisar (Pinar, 2019: 92-94). En general, es bien conocida la fuerte asimilación por parte del cineasta de fuentes occidentales, tanto cinematográficas como literarias, en el desarrollo de su estilo, máxime en dos décadas –los veinte y los treinta– en los que el mundo artístico japonés se abrió de par en par a este trasvase cultural, considerándolo una actitud progresista (Santos, 1993: 53-56). Por desgracia, la desaparición de la inmensa mayoría de su patrimonio filmico mudo ha impedido estudiar en profundidad este fenómeno tan determinante en la etapa de juventud del cineasta.

Oyuki, la virgen nos brinda una excepción, aunque más tardía, para indagar en estos primeros diálogos interculturales de Mizoguchi. Hay que precisar que hablamos de un filme no muy analizado. Quizá porque el propio director no lo tenía en mucha estima y lo consideraba fallido (Mizoguchi, 1971: 17). O quizá por estar situado justo antes de la dupla de películas que, tradicionalmente, se ha considerado que consolidan su maestría, y que por tanto han recibido mayor atención: *Elegía de Naniwa* (*Naniwa erejii*, 1936) y *Las hermanas de Gion* (*Gion no shimai*, 1936). En su proverbial historia del cine japonés, Tadao Sato (1995: 167) las estima nada menos que como la demostración de que el realismo –he aquí un término recurrente para enmarcar tanto a Maupassant como a Mizoguchi– en el cine japonés había alcanzado su perfección. En la misma línea, Yomota (2019: 67) las sitúa como fijadoras de los tres rasgos más unánimemente reconocidos del cine de Mizoguchi: el estilo realista, los personajes femeninos fuertes y perseverantes, y una querencia sistemática por las tomas largas, los planos-secuencia y la consiguiente renuncia a los primeros planos.

Por el contrario, es sintomática la escasa atención que le presta a *Oyuki, la virgen* un analista de referencia como Noel Burch, quien la despacha en apenas cuatro líneas como un filme «pasivo y nada inventivo» en su empleo de los códigos occidentales (Burch, 1979: 224).

De acuerdo a la visión algo maniqueísta de Burch de lo oriental y lo occidental, *Oyuki* sería una película a caballo entre ambos circuitos, y por tanto poco merecedora de atención. Mucho más fructífero resulta el análisis que le dedica Aumont (1998), considerando su heterogeneidad como parte esencial de sus propósitos. A sus ojos, el que *Oyuki* sea una película atrapada entre varios sistemas más o menos contradictorios —el cine y el teatro, el mudo y el sonoro, el montaje analítico y la autonomía del encuadre...— es precisamente lo que le confiere su mayor singularidad: su condición de película a la vez familiar y extraña al «idioma Mizoguchi».

A esta identidad basada en lo transicional de *Oyuki* podemos añadirle algo en lo que Aumont apenas entra: su rúbrica entre Maupassant y Mizoguchi, considerándola no tanto metonimia del binomio Occidente-Oriente como una relación que aúna oposición y complementariedad. Más allá de sus inevitables transformaciones culturales, sendas escrituras ofrecen puntos de conexión y divergencia muy esclarecedores.

2. METODOLOGÍA

Así pues, este artículo considera ante todo la adaptación mizoguchiana de *Bola de sebo* como un texto filmico que elabora un código propio a partir de la heterogeneidad de los códigos que entrecruza. Añadir a Maupassant a esa ecuación pasa por estudiar cuidadosamente los cambios a los que somete al texto original, en una lógica de progresivo distanciamiento. Esto es, *Oyuki* empieza como una versión cercana a la historia ideada por el francés para, poco a poco, ir introduciendo elementos de divergencia que llevan hasta la emancipación total en su último cuarto, donde deviene un melodrama mucho más reconocible en el imaginario de Mizoguchi.

A tal fin, se van a dedicar los dos siguientes apartados a observar detenidamente el proceso de adaptación narrativa, atendiendo a sendos niveles: el argumental y el contextual. En el primero, se detallarán los argumentos de *Bola de sebo* y *Oyuki* alternando entre ambas obras para localizar con precisión aquellos puntos donde se abre la divergencia; observar de cerca el tejido dramático de ambas obras permitirá también situar adecuadamente algunas observaciones posteriores. En el segundo, se valorará la significación del contexto histórico-político que cada autor escoge —la Guerra franco-prusiana y la Rebelión de Satsuma— y cómo esta explica buena parte de las divergencias argumentales recopiladas.

Por último, se realizará un análisis textual de cuatro fragmentos seleccionados con un doble criterio de representatividad. Por un

lado, se han escogido como ejemplos de cuatro recursos diferentes de puesta en escena que dan cuenta de la heterogeneidad formal del filme: un montaje analítico, un montaje intelectual, una conversación en campo-contracampo y un plano largo modulado por el movimiento de los actores. Por otro lado, los cuatro fragmentos y las mencionadas decisiones estéticas pueden ser explicadas a partir de los trasvases argumentales y contextuales que se detallarán previamente. Así, se pretende contemplar cómo el «idioma Mizoguchi» de la puesta en escena se configura también a partir de códigos no cinematográficos.

3. TRASVASES ARGUMENTALES

Los comienzos de *Bola de sebo* y *Oyuki*, ambos ejercicios descriptivos, convergen en buena medida. Maupassant arranca con la descripción de los soldados franceses sucios y derrengados que, en retirada masiva, atraviesan las calles de Rouen. Al día siguiente, la aparición de las ordenadas y disciplinadas tropas prusianas crea un contraste llamativo. Los lugareños aguardan la llegada del enemigo, primero atemorizados y pronto hospitalarios al comprobar que la toma de la ciudad no se produce de forma violenta. Aunque imita el recurso, Mizoguchi es mucho más sintético en esta parte: apenas tres planos de las calles vacías de Hitoyoshi nos muestran los efectos destructivos de los bombardeos del Ejército Meiji contra los rebeldes, pertrechados en la ciudad. El misterioso plano de una gramola que suena solitaria en mitad de una calle desierta viene a representar la misma vida en suspenso de Rouen, «la calma profunda» y la «espera silenciosa y aterradora» evocadas por Maupassant (2005:57). Después, una breve escena de una taberna abarrotada por la celebración de los soldados gubernamentales introduce una elipsis radical a la ciudad ya tomada.

Mizoguchi enlaza entonces tres estampas que sirven para introducirnos a los personajes burgueses del relato: un vendedor de sake que se aprovecha de la situación sirviendo licor aguado a los militares, un mercader de grano que oculta sus existencias a los soldados, y otro matrimonio acomodado presentado muy sucintamente. Son los equivalentes a los tres matrimonios burgueses que Maupassant dibuja, representativos de los estamentos sociales franceses: el mayorista de vino Loiseau y su esposa, el industrial algodónero Carré-Lamadon y su respectiva, y los condes Hubert. Esto es, la pequñoburguesía comerciante, los grandes empresarios y la nobleza. De entrada, podemos observar que Mizoguchi no abunda en la separación por estamentos de estos personajes —más bien los pone

a todos al mismo nivel— y profundiza menos en su retrato. La equivalencia entre personajes literarios y cinematográficos la obtenemos, más que nada, del orden de presentación y alguna acción común —Loiseau, por ejemplo, se vanagloria de haber vendido vino de mala calidad a los prusianos, al igual que hemos visto hacer al comerciante de sake—.

Loiseau, Carré-Lamadon y los Hubert han obtenido un salvoconducto para viajar a El Havre, no ocupada por los prusianos y en la que esperan proseguir con sus actividades lucrativas. Así, pasamos a la mañana fría en la que estos seis individuos suben a la diligencia que los llevará a la ciudad portuaria. Otros cuatro pasajeros completan el cuadro: dos monjas, un militante republicano llamado Cornudet —un personaje sin equivalente alguno en *Oyuki*— y Elisabeth Rousset, una joven prostituta apodada «Bola de sebo» por su lozanía. El viaje se complica pronto. Aunque está previsto que lleguen a la villa de Tôtes a mediodía, la nieve y la salida tardía ralentizan el avance de la diligencia. Con las posadas del camino vacías por la huida masiva ante la llegada del enemigo y las granjas ya saqueadas por los soldados franceses, el grupo queda desprovisto de comida y el hambre va haciendo mella. Entonces, «Bola de sebo» ofrece compartir las viandas de su baúl, lleno de provisiones. Aunque el resto de los pasajeros se ha escandalizado antes por la compañía de la prostituta, despreciándola abiertamente, terminan por aceptar el ofrecimiento; confraternizan incluso con la joven tras el banquete. Maupassant desvela entonces el patriotismo y las simpatías bonapartistas de esta última, que comparte con los burgueses. Es más, a diferencia de estos, que huyen por motivos individualistas, «Bola de sebo» ha tenido que darse a la fuga por intentar estrangular a un oficial prusiano.

Hasta este punto, Mizoguchi mantiene cierta proximidad al argumento. Aflora, eso sí, una primera diferencia fundamental: la prostituta que acompaña a los burgueses en la diligencia —que en *Oyuki* se dirige a un muelle donde los personajes tomarán un barco que los saque de la isla de Kyushu, agitada por la Rebelión— se escinde en dos personajes: Oyuki (Isuzu Yamada) y Okin (Komako Hara). Piadosa y altruista la una, desafiante y orgullosa la otra, esta pareja de signo opuesto prefigura además a las *geishas* coprotagonistas de *Las hermanas de Gion* —donde la misma Isuzu Yamada cambiaría de registro para encarnar a la *geisha* combatiente, que no duda en utilizar a los hombres para su beneficio—. En otro trasvase cultural, Mizoguchi asocia a Oyuki a la figura de María de Nazaret no solo mediante el título del filme, que en su rótulo inicial aparece acompañado por un busto de la Virgen, sino mediante el credo de la protagonista, a la

que llegamos a ver rezar a la susodicha en una escena. He aquí una muestra de cómo Mizoguchi invoca una mitología sincrética del sacrificio femenino, en la que la Virgen tiene más valor simbólico que religioso —hay también una referencia clara a María en el desenlace de *Mujeres de la noche* (*Yoru no onnatachi*, 1948)— (Santos, 1993: 77).

En cualquier caso, la escisión de «Bola de sebo» en Oyuki y Okin servirá más adelante para conducir el argumento por otros derroteros. Pero antes, se mantienen las semejanzas. Los burgueses de Mizoguchi se muestran más abiertamente aireados que los de Maupassant por la presencia de las dos mujeres, y el vehículo sufre una avería que detiene a los viajeros durante horas en mitad del camino. Como su equivalente francesa, Oyuki y Okin han tenido la previsión de portar víveres. Mizoguchi es más evidente con la hipocresía de los burgueses: una de sus mujeres intenta robarles la comida y cuando es descubierta por Okin, le ofrece dinero por ella, a lo que la orgullosa prostituta se niega. Por el contrario, Oyuki se complace de sus compañeros de viaje y les cede su ración. Aun así, no se produce la confraternización. Estos dan cuenta de los víveres guardando una cuidadosa distancia con las mujeres —y el cochero—, manifestando la pervivencia de las separaciones estamentales fijada en la era Tokugawa, mucho más estricta que en la Francia decimonónica. No en vano, las dos mujeres pertenecen a la casta de los *hinin* («no humanos»), una categoría de parias reservada a las prostitutas, los mendigos y los actores itinerantes. Si bien es cierto que las castas oficiales, promulgadas por el shogunado Tokugawa, habían sido abolidas pocos años antes de la ambientación de la película, el guion asume su perpetuación en los usos sociales (Pinar, 2020: 247).

Tras su trabajosa llegada, la diligencia de Maupassant queda detenida en Tôtes durante varios días, lo que obliga a los viajeros a alojarse en una posada. Allí descubren que un oficial prusiano ha dado la orden de interrumpir su trayecto hasta que «Bola de sebo» acceda a satisfacer su lujuria. La joven, por orgullo patriótico, se niega en redondo. Pese a que el grupo de burgueses celebra en primera instancia su resistencia, según pasan los días atrapados en la posada van maldiciendo a la muchacha, a quien acaban por culpar de la situación. Finalmente, mientras la joven acude a misa, el resto urde un plan para persuadirla. Desviando la conversación a ejemplos históricos de sacrificio por el bien común, recibe el golpe de gracia cuando primero la monja y después el conde «bendicen» la empresa. Acorralada por sus palabras, la meretriz acude a la cama del oficial mientras el grupo celebra con chanzas y champán —incluso las religiosas toman un sorbo— su inminente libertad. Solo Cornudet, el

militante demócrata, les reprocha la «infamia» que han cometido, si bien Loiseau le desacredita al desvelar que, unas noches atrás, trató de obtener los servicios sexuales de «Bola de sebo».

En el cierre, Maupassant nos devuelve al interior de la diligencia en la mañana siguiente. El resto de ocupantes han retomado su desprecio por la joven prostituta, desvelando la anterior confraternización como un mero espejismo. En un recurso de circularidad, esta vez es ella quien ha olvidado llevar sustento, y los demás quienes sacan sus raciones sin compartirlas con ella. Mientras los ve alimentarse, la muchacha estalla en lágrimas de rabia y Cornudet canta en voz alta *La Marsellesa* —por aquel entonces un himno revolucionario— para provocarles. Con la marcha de la diligencia, las lágrimas y los versos del himno en suspenso, Maupassant cierra la historia.

La diligencia de Mizoguchi también queda detenida por orden de un oficial: el comandante Asakura (Daijirō Natsukawa), miembro de las fuerzas gubernamentales que sofocan la rebelión. Si el prusiano apenas aparecía y servía para poco más que desatar el conflicto, este oficial cobrará una entidad dramática mucho mayor. Su destacamento ha atrapado a un samurái rebelde al que, en los primeros compases, hemos visto espiar a los militares en Hitoyoshi y luego subir a la diligencia durante parte del trayecto. Asakura condena a muerte al rebelde delante del resto, y acto seguido lo ejecuta. Tras ello, alaba la valentía y el honor del reo, a la par que desprecia el egoísmo y la cobardía de los viajeros que huyen en pos de su propio beneficio. La elipsis a una escena en la que Ochie, la hija del mercader de grano, es presionada por el resto del grupo nos desvela que el comandante ha solicitado el favor sexual de la muchacha. Así pues, «Bola de sebo» queda aquí escindida no ya en dos sino en tres personajes. Tres mujeres que tienen en común el sino fatalista de los personajes femeninos de Mizoguchi, siempre empujadas por la sociedad al sufrimiento y el sacrificio.

Primero Okin y luego Oyuki, en parte por ayudar a Ochie y en parte atraídas por el porte del militar, se le ofrecen a cambio de la joven burguesa. Okin fracasa en el intento, pero Oyuki logra seducirle y se atisba un enamoramiento justo antes de que el anuncio de un nuevo ataque rebelde ponga en marcha precipitada a los militares. Antes, Asakura desvela su auténtica intención al solicitar a Ochie. No pretendía tomar a la muchacha, sino poner en evidencia la mezquindad de los burgueses. Desaparecidos de escena los soldados, el grupo retoma la marcha y llega al muelle. Allí, la tripulación de la nave les niega el embarque y el resto de viajeros, en agradecimiento por salvarles del hambre y del deshonor de Ochie, niega conocerlas.

Oyuki y Okin quedan varadas en el muelle, bañadas por una noche de luna llena, mientras ven el barco desaparecer por el mar.

El plano general que Mizoguchi dedica al barco que se aleja al fondo marca, asimismo, la desaparición del relato de Maupassant. En lugar de dejarnos suspendidos en ella, el filme se baja de su diligencia y queda, por unos minutos, igual de varado que sus protagonistas. Tras este intervalo, las dos mujeres deciden volver a Hitoyoshi. En la ciudad vacía y medio en ruinas, reacondicionan su hogar hasta que interviene el azar. En una escena de lo más misteriosa –que se estudiará más adelante–, Oyuki descubre al comandante Asakura escondido en una de las habitaciones. Ahora, con la ciudad fugazmente recuperada por los rebeldes, se ha convertido en fugitivo. Oyuki cura sus heridas y le brinda hospitalidad, pero cuando Okin descubre su presencia, la película abraza el melodrama *shinpa*. Okin, también enamorada del militar y despechada por su rechazo, lo encañona y se dispone a entregarlo a los rebeldes. Oyuki interviene para arrastrarla a su sentido del sacrificio. Como suele ocurrir en el *shinpa*, las mujeres pertenecen a una clase distinta al hombre –Asakura es de familia samurái– y deben renunciar a él por su bien, sacrificando su propio deseo (Sato, 1995: 171). Así, le ayudan a escapar por el río y la película termina con la imagen de Okin y Oyuki, de nuevo solas en su casa ruinososa.

4. TRASVASES CONTEXTUALES

Enardecido por el sentimiento belicista, Maupassant se alistó voluntariamente para la guerra franco-prusiana. Apenas nueve años después de vivirla, la publicación de *Bola de sebo* fue una manera de afrontar al trauma nacional que supuso en Francia la derrota. En lo que Víctor Hugo bautizó como «el año terrible», entre 1870 y 1871, el país fue testigo de la caída del Segundo Imperio por la Tercera República, la derrota ante los prusianos y el baño de sangre en el que acabó la Comuna de París. Maupassant participó del sentimiento de decadencia que se extendió entre los ciudadanos. La hegemonía perdida ante el enemigo alemán hizo que Francia dejara de autoperibirse como *la Gran Nación* (Donaldson-Evans, 1981: 17). A la par, el episodio y las pérdidas territoriales de Alsacia y Lorena despertaron el revanchismo del pueblo francés, a la sazón una de las mechas de la Primera Guerra Mundial (Varley, 2008: 62-80). Maupassant tampoco fue ajeno al tópico nacionalista del alemán frío, cruel y destructor. Si bien en *Bola de sebo* el oficial prusiano no pasa de una presencia insolente que sirve para destapar las vergüenzas de los burgueses, en *Mademoiselle Fifi*, publicado dos años después, el

tratamiento es abiertamente maniqueo al respecto (Bravo Castillo, 2005: 28). Tampoco olvidemos que la misma «Bola de sebo» participa del odio al teutón: lo único que lamenta de su intento de asesinato a un prusiano es no haber tenido más fuerza física para consumarlo.

Una mayor distancia vital separa a Mizoguchi de la Rebelión de Satsuma, ocurrida en 1877 (apenas seis años después del conflicto franco-prusiano). Como aquel, la revuelta guarda una significación mucho mayor para la Historia japonesa. Supuso el último levantamiento de la ya abolida clase samurái contra el Estado Meiji. Una imagen habitualmente evocada de la Batalla de Shiroyama —y romantizada en el final de *El último samurái* (*The Last Samurai*, Edward Zwick, 2003)—, escenario de la derrota definitiva de los rebeldes, es muy sintética al respecto: los últimos samuráis en pie cargando, espada en mano y colina abajo, contra las tropas imperiales apostadas tras sus ametralladoras Gatling. La masacre subsiguiente certifica la conversión del Japón feudal, aislado y regido por un estricto sistema de clases encabezado por la nobleza guerrera a una nación-estado a la manera occidental, colonizadora y dotada de un moderno ejército imperial.

Así pues, *Oyuki, la virgen* se sitúa en un estado transicional de la sociedad japonesa, en el que Mizoguchi muestra tanto cambios propios de la era Meiji como reminiscencias del periodo Tokugawa. Como se señalaba, la marginación de Oyuki y Okin remite al recién abolido sistema de clases. Ahora bien, la pujanza de la clase mercante —considerada, dejando fuera a los parias, la más baja durante el shogunado—, a la que encarnan los tres matrimonios burgueses, sirve como génesis del Japón materialista e individualista que el *gendai-geki* de Mizoguchi no dejó de representar. Tanto es así que aquí se condensan dos constantes temáticas de los primeros años del cineasta. La figura de la mujer sacrificada remite, como se ha señalado, a la herencia del melodrama *shimpa*. Mientras que la nueva burguesía nipona fue objeto de crítica en las *keiko eiga* (películas izquierdistas) que Mizoguchi realizó en los años veinte y comienzos de los treinta (Sato, 2008: 41-45).

La escena final, en la que Okin y Oyuki renuncian a su amor por Asakura para que este pueda escapar de los rebeldes, es fácilmente legible en clave sociopolítica. Mientras al comandante le aguarda un ascenso y un futuro brillante en su carrera militar en cuanto la Rebelión sea aplastada, las mujeres quedan abandonadas a su suerte entre las ruinas de los bombardeos. Desarrollaremos más esta idea en el posterior análisis textual de la escena. Por ahora, basta decir que la

dupla protagonista encarna una idea de lo que deja atrás el Japón en su conversión fulgurante.

Ahí se encuentra, justamente, uno de los puntos de conexión más interesantes con *Bola de sebo*. En su estudio del relato, Boureau (1978: 361) identifica una alegoría del nacimiento de la Tercera República, donde la protagonista representa a la Comuna masacrada en pos de restaurar el orden social, del mismo modo que “Bola de sebo” «se deja devorar por los viajeros y por el invasor». Un «canibalismo social», tal y como lo designa, realzado por la recurrencia de la comida a lo largo del relato y aludido al comienzo por Loiseau, cuando bromea con la idea de que se coman al más grande de los pasajeros.

En su fecundo estudio de *Bola de sebo*, Donaldson-Evans ratifica esta lectura y la noción de que el rol simbólico más importante jugado por la protagonista es el extratextual, como encarnación de la Francia abandonada y sacrificada por la burguesía, auténtica culpable de la derrota del país. Vale la pena reproducir la interpretación que plantea esta autora del final del relato, puesto que condensa a la perfección todas las resonancias que acarrea «Bola de sebo» como personificación de la nación francesa:

Para los ciudadanos de Rouen de «Boule de suif», la prostituta no representa una victoria nacional, sino la libertad personal. La ironía amarga evocada por la letra de la odiada Marsellesa en la escena final del relato deriva de la imagen mental que inevitablemente evocan, la de la figura de «La Liberté», una mujer vestida de romana que fue popularizada por los artistas del siglo XIX (siendo Delacroix y Bartholdi los más conocidos). «La France agonisante» que los jefes militares burgueses decían apoyar «sur leurs épaules de fanfarons» es, en efecto, una mujer, una puta que ha sido explotada y disfrutada y vilipendiada, y luego abruptamente abandonada cuando ha pasado, por culpa de su propio pueblo, a manos del Enemigo (Donaldson-Evans, 1981: 33).

Parece claro, por lo señalado en párrafos anteriores, que Mizoguchi y sus guionistas comprendieron ese valor extratextual de la prostituta, su legibilidad en clave nacional. Pero si las lágrimas finales de «Bola de sebo» son una referencia más clara a la Francia humillada, *Oyuki, la virgen* es algo más ambigua al respecto, y no solo por la visión del sacrificio femenino rayana en la veneración típica de Mizoguchi (Bock, 1985: 40). Sobre todo, porque los albores de la era Meiji no vieron nacer en Japón una autoconciencia decadente como la francesa, sino todo lo contrario: un fervor imperialista que, además, alcanzó sus máximos en la época en la que *Oyuki* fue producida. La derrota de los samuráis liderados por Saigō Takamori difícilmente

puede equipararse a la de las tropas francesas, puesto que el enemigo que los somete no es otro que el ejército imperial, el mismo que en 1935 había ascendido a las principales posiciones de poder en Japón.

Ese matiz explica la admiración con la que el comandante Asakura habla del samurái cuya ejecución ordena, y que refiere a la manera en que el nacionalismo japonés reinventó la Rebelión de Satsuma. El propio Takamori había sido uno de los artífices de la restauración Meiji, y solo cuando percibió que la modernización iba demasiado lejos se levantó en armas para, en su derrota, darle al nuevo poder dos refuerzos cruciales: la demostración de que el gobierno imperial se había erigido en amo y señor de Japón, y una leyenda para su discurso propagandístico (Morton y Olenik, 2005: 157). Y es que, paradójicamente, el sacrificio de Takamori fue rápidamente romantizado como un acto de autosacrificio para el emperador y la nación: «Una pequeña tropa de samuráis levantada contra la imparable ola de modernidad para enseñar a los japoneses lo que significaba ser japonés, en el caso de que las máquinas, la industria y el comercialismo les hubieran hecho olvidarse de sí mismos» (Goto-Jones, 2009: 59).

Así pues, el escarnio al que somete la película a los personajes burgueses no entraña tanto un diagnóstico de los problemas de Japón como una llamada al orden, a los valores samuráis de la lealtad a la nación y el honor que el gobierno Meiji exaltó después de haber abolido oficialmente la clase samurái. La nitidez con la que Mizoguchi expone su hipocresía señala, al menos en este punto, cierta connivencia con el discurso hegemónico –algo que no debe sorprendernos: es sabido que el compromiso ideológico del cineasta mutó según los cambios de signo de unos tiempos tan políticamente convulsos (Santos, 1993: 26)–. Y, sobre todo, matiza el rol extratextual de Oyuki y Okin. En su sacrificio en la escena final, renunciando al amor para quedar varadas en una ciudad en ruinas, hay también un recordatorio y loa del «ser japonés» que corren paralelos a la melancolía de la estampa.

5. ANÁLISIS TEXTUAL

Las consideraciones argumentales y contextuales con las que llegamos a este punto exponen los puntos de conexión y divergencia con Maupassant que construyen a *Oyuki* como texto fílmico. Resta entonces interrogar a sus imágenes para analizar cómo ese ejercicio de adaptación configura su puesta en escena. A tal fin, como se anunciaba en la metodología, tomaremos cuatro fragmentos representativos.

5.1. Montaje analítico y enunciación: escena de la diligencia

La reticencia de Mizoguchi a los primeros planos es una de las constantes más advertidas de su estilo, aun perceptible en una película previa a su consolidación como es *Oyuki*. No vemos este recurso hasta pasados trece minutos, cuando los personajes acaban de subir a la diligencia que los sacará de Hitoyoshi. Solo entonces, el rostro de Okin llena la pantalla en un primer plano frontal (fot. 1.1), inserto justo después de que los pasajeros la hayan identificado como prostituta y expresado su escándalo. No solo la situación coincide plenamente con la ideada por Maupassant. El plano de Okin da cuerpo a una imagen mental en *Bola de sebo* que tiene plena potencialidad de primer plano:

En cuanto la reconocieron, empezaron los cuchicheos entre las mujeres honestas, y las palabras «prostituta» y «vergüenza pública» fueron susurradas con tal descaro, que le hicieron levantar la cabeza. Fijó en sus compañeros de viaje una mirada tan provocadora y arrogante, que al punto imperó un gran silencio y todos bajaron la vista excepto Loiseau, que la miraba a hurtadillas con aire excitado (Maupassant, 2005: 69).

La mirada de «Bola de sebo» sigue a su presentación, y nos da uno de los rasgos definitorios del personaje: un sentido de la dignidad rotundo pese a ir a la contra de la opinión pública (Donaldson-Evans, 1981: 19). La traducción a un primer plano parece tan inevitable que hace que Mizoguchi rompa uno de sus patrones estéticos para invocar esa misma dignidad en Okin, la prostituta desafiante. No solo eso, sino que la mirada de Okin introduce un montaje analítico que descompone el espacio de la recién hollada diligencia. En primera instancia, Mizoguchi alterna varias veces entre planos medios de los pasajeros y primeros planos de las prostitutas. En dichos planos medios, la composición se repite varias veces (fot. 1.2): la disposición de los burgueses en sus asientos y sus miradas hacia la cámara crean una triangulación que inquiere directamente al contracampo. Ahora bien, el montaje desatiende cualquier elemento de *raccord* como para poder crear continuidad de campo-contracampo. En particular, el eje de mirada entre los burgueses y las prostitutas nunca se respeta. En la mirada frontal de Okin y la gestualidad sumisa de Oyuki en su correspondiente primer plano lateral (fot. 1.3) hay entonces y, antes que nada, una enunciación. Aun dentro de una lógica de continuidad espaciotemporal, cada plano

funciona de manera autónoma. La dignidad en la mirada de Okin no crea una continuidad de montaje, sino una enunciación directa sobre esa mirada.

Como señala Aumont (1998: 20), los encuadres de *Oyuki* destacan por su impredecibilidad. Nunca podemos adivinar a partir de una toma dónde se colocará la cámara para la toma siguiente. Algo que queda realizado en esta escena por la contradicción entre lo angosto del espacio de la diligencia y la fluidez con la que la cámara ubica en ella. La facilidad con la que agranda las distancias entre los pasajeros y las prostitutas en los planos separados por ejes de 180 grados o la cantidad de ángulos y posiciones que explora. Así, cuando necesita que los burgueses acorralen a Okin con sus improperios, no duda en salir del vehículo para poner a la muchacha en segundo término vista desde fuera, sobreencuadrada por los hombros de sus inquisidores (fot. 1.4). Para, en el siguiente plano, volver al interior escrutando la respuesta de una de las pasajeras (fot. 1.5) a las insinuaciones de Okin —el mismo vendedor de sake que la insulta dispuso no hace mucho de sus servicios, algo que lo hermana con la excitación de su equivalente Loiseau en el texto citado—; y, finalmente, dedicar un plano frontal (fot. 1.6) al vendedor para desvelar que ahora es él el inquirido por la mirada despectiva que le dedica su mujer.

Puede observarse en estos tres planos citados cómo, de nuevo, su ensamblaje desecha cualquier posible *raccord* de mirada. Es el mismo dispositivo el que enuncia un posicionamiento que va de la dignidad y el orgullo de las prostitutas a la hipocresía del burgués. Conviene reproducir aquí unas agudas observaciones de Aumont al respecto:

Un encuadre no es aquí una mirada, sino una enunciación. Cada posición de la cámara, cada elección de la lente, cada determinación de un movimiento de la cámara tiene en esta película —y en general en el cine de Mizoguchi— la intención de articular una enunciación sobre la acción filmada. Si la cámara ocupa las posiciones más inesperadas, a veces las más extravagantes, no es en absoluto por afán virtuoso, es sólo porque existe una posición privilegiada desde la que la acción puede mostrarse *y al mismo tiempo calificarse*. Cada plano se vuelve así autónomo: debe expresar por sí solo una idea precisa, que el cuadro y, en general, los elementos de la puesta en escena (distancia, iluminación, encuadre, movimiento de los actores) se encargan de producir. Pero, al mismo tiempo, el plano es parte integrante de la escena, a la que también debe estar vinculado por su sentido. Esta doble restricción determina por completo los cuadros, incluso los que a primera vista parecen más extravagantes. También por eso, los *raccords* en las películas de Mizoguchi son

defectuosos por sistema: como no estamos en una lógica escénica, ni en una lógica de intercambios de miradas, no hay necesidad de coser los planos por medio de miradas, de hacer de la cámara el «tercer ojo» simbólico o incluso imaginario que es en la tradición occidental clásica (Aumont, 1998: 22).

5.2. Montaje intelectual: escena de la comida

La escena anterior, con su *découpage* vertebrado a partir del primer plano frontal de Oyuki, puede remitir a una planificación clásica occidental —la que de la misma escena realizaría cuatro años después John Ford en *La diligencia* (*Stagecoach*, 1939), adaptación mucho más libre de *Bola de sebo*—, pero esa semejanza queda anulada por el *raccord* defectuoso que menciona Aumont. En la escena que ocupa este apartado, algo similar ocurre con el montaje intelectual de acuerdo a la fórmula de Eisenstein (2001: 39) —asociaciones de imágenes más o menos arbitrarias que deben conducir psicológicamente al espectador hacia conceptos e ideas preestablecidas por el cineasta—.

La escena ocurre tras la avería de la diligencia, cuando los burgueses hambrientos despiertan la piedad de Oyuki, que les cede su ración de comida. En *Bola de sebo*, decíamos, el pasaje equivalente crea una falsa camaradería entre los pasajeros y la muchacha. El apetito de los primeros le sirve a Maupassant para animalizar a sus personajes, operando en dos sentidos. Primero, desdibuja los atributos sociales en cuanto los burgueses, por estricto orden ascendente, van apartando sus reservas para aceptar el favor de una prostituta y ponerse a devorar. Segundo, adelanta el ya mencionado «canibalismo social» que termina por desvelar el relato. Baste una muestra de la escritura del francés para comprobar lo expresiva que resulta esta estrategia de animalización:

Las bocas se abrían y se cerraban sin tregua, tragando, masticando, engullendo ferozmente. Loiseau, en su rincón, se despachaba muy a su gusto, y en voz baja inducía a su esposa a que lo imitase. Ella se resistió un buen rato, pero, al fin, víctima de una crispación dolorosa que le recorría las entrañas, accedió (Maupassant, 2005: 73).

Ya hemos señalado que el posicionamiento de Oyuki, la virgen respecto al grupo de burgueses es más explícito con su hipocresía y egoísmo, y por tanto tiene menos recorrido en su relato. La animalización se adapta mediante un recurso al montaje intelectual: al plano medio corto de una de las atildadas mujeres (fot. 2.1) le sucede el de un caballo pastando (fot. 2.2). Aquí, la observancia de un *raccord*

de mirada en el que se expresa el deseo de la mujer por la comida del equino llega a significaciones distintas a las de Maupassant. No se trata de llevar a la burguesa a un estado de animalidad, sino de ridiculizar el decoro que mantiene pese al hambre —acaba de rechazar el manojo de *daikon* que le ha ofrecido el cochero por tratarse comida de pobres— dejándola incluso por debajo del animal.

Lo destacable de este fragmento, con todo, radica en otro empleo del montaje intelectual un poco posterior que acerca la película a los intereses de Mizoguchi. El cineasta abre la escena con un plano de los campos plagados de cerezos en flor, y deja visible el motivo en la composición de numerosos planos, en muchos de ellos con los pétalos flotando ante la cámara. En otro apunte de ironía sobre el decoro de los burgueses, el cochero, socarrón, les recomienda que pueden tomarse el incidente como algo positivo si lo experimentan como una excursión para el *hanami*. Ahora bien, la mayor asociación simbólica de los *sakura* se alcanza al cierre de la escena, cuando el montaje los asocia de una manera mucho más sutil a Oyuki.

Observemos detenidamente sus cuatro últimos planos. En el primero (fot. 2.3), un plano entero conjunto de las prostitutas y el cochero, la Oyuki que acaba de ceder su comida a los burgueses ve a Okin y el cochero, menos altruistas que ella, devorar sus raciones de *onigiri*. En el segundo (fot. 2.4), Mizoguchi reencuadra a un plano medio lateral de Oyuki, compuesto de tal modo que el *sakura* en segundo término queda como una prolongación de su figura. «¿Qué más da? Estamos acostumbradas al hambre y la sed», se limita a decir Oyuki ante la sorpresa de su compañera por el gesto dadivoso que acaba de tener con los viajeros. En el tercero (fot. 2.5), vemos el plano compuesto por las ramas del mismo cerezo en flor, con una toma más cercana y oblicua que deja fuera a la joven. Por último, en el cuarto (fot. 2.6), un plano general nos muestra a los burgueses en segundo término, sobreencuadrados y alejados por elementos de la escenografía, dando buena cuenta de los víveres de Oyuki. Los pétalos de *sakura* siguen sobrevolando la estampa.

Tanto la composición de este último plano como el giro con salto de eje respecto a los anteriores vienen a magnificar la distancia entre los dos grupos. La estricta etiqueta social ha impedido que se reproduzca la confraternización de la diligencia francesa, de modo que Oyuki solo se ha acercado lo justo para entregarles la comida. Una etiqueta de decoro, como ya ha desvelado la escena, completamente falaz. La asociación de Oyuki al cerezo en flor, trabajada por la composición del segundo plano y el efecto de montaje intelectual del tercero, relocaliza el auténtico refinamiento que vemos en la

escena. La ascética Oyuki, que se hermana con el espíritu contemplativo del *hanami* al renunciar virtuosamente a la comida, debería recordarles a los codiciosos burgueses el «ser japonés» que parecen haber olvidado.

5.3. Plano-contraplano: seducción del comandante

Con el recurso al montaje intelectual que acabamos de señalar, Mizoguchi busca la dignidad de Oyuki no en la mirada desafiante al resto de pasajeros, no en un pundonor expresado a la contra del entorno —este cariz de «Bola de sebo», como hemos visto, no lo toma ella sino Okin—; sino en un refinamiento que se alcanza con el autosacrificio desinteresado. Con la escena que nos ocupa en este epígrafe, Oyuki deviene en auténtica criatura mizoguchiana cuando da el siguiente paso: convertirse en una mujer que por encima de todo sabe amar. He ahí la definición de «mujer ideal» según el cineasta, tal y como señala Bock (1985: 41).

El doble intento de seducir al comandante Asakura, primero de Okin y después de Oyuki, le permite a Mizoguchi experimentar distintas soluciones de puesta en escena. El cineasta basa ambos procesos en un recurso más reconocible en su vocabulario formal: planos sostenidos cuyo desarrollo se modula a partir del movimiento de las actrices. Los dos tipos de personaje e interpretación, eso sí, conducen las escenas de maneras opuestas. Okin realiza su acometida con el descaro que la caracteriza, deslizándose con fluidez por las estancias del comandante mediante movimientos seductores que la llevan hasta su cama —en la escena de *Las hermanas de Gion* en la que el personaje de Isuzu Yamada seduce a un comerciante podemos ver este mismo procedimiento formal más depurado—. Mientras que Oyuki, que sí logra seducirle, lo hace desde un estatismo radical, de modo que Asakura parece gravitar hacia ella.

No obstante, el patrón formal de los planos largos modulados se rompe notoriamente con el único plano-contraplano de conversación que Mizoguchi emplea en toda la película. Nos situamos al comienzo de la seducción de Oyuki. Cumpliendo con la modulación de movimientos internos basada en la quietud de la muchacha, el plano comienza con ella ya sentada en la mesa de Asakura, una plaza que mantendrá mientras el hombre entra en campo y va ocupando distintas posiciones de cercanía progresiva hacia ella. Se cumple, pues la dinámica gravitatoria del militar hacia la mujer que se ha puesto en escena antes incluso de que se inicie la escena. En cuanto Mizoguchi deja el encuadre compuesto de tal modo que Asakura está ya sentado muy próximo a la joven y esta rehúye coquetamente su mirada (fot.

3.1), introduce el corte al plano-contraplano. En plano medio corto oblicuo (fot. 3.2), vemos cómo Oyuki gira la mirada la margen izquierda del cuadro. El efecto del siguiente plano de Asakura (fot. 3.3), de escala equivalente, resulta sorprendente, puesto que descubrimos que la mirada del comandante crea un eje de continuidad con la de Oyuki en el plano anterior —cosa que, hay que insistir, no ha ocurrido antes ni volverá a ocurrir—. Llama también la atención la posición poco ortodoxa de Asakura en el plano, muy pegado al borde derecho, como si refrendara la fuerza de atracción que ejerce la muchacha sobre él. Después, Mizoguchi vuelve al plano conjunto (fot. 3.4) para seguir la conversación, pero hay una diferencia evidente con respecto al anterior (fot. 3.1). Esta vez, las miradas de ambos personajes se cruzan dentro del plano.

En esencia, el breve recurso al plano-contraplano sirve para dirigir nuestra atención hacia la creación de un cruce de miradas. Señala Aumont (1998: 19) que esta excepción a la ausencia del campo-contracampo en el filme «no es en absoluto una excepción a los principios expresivos y significantes de Mizoguchi: se trata aquí de decir, sin ambigüedad, la aparición fulgurante de un amor cuyo carácter duradero o perecedero será la cuestión al final de la película». La irrupción súbita del amor en lo que parecía solo un juego de seducción, en efecto, reconfigura abruptamente la película y la conduce hacia el melodrama que estallará en su último tramo para emanciparla por completo de *Bola de sebo*. Ahora bien, el interés de este plano-contraplano no solo radica en lo que crea, sino en cómo lo crea. Que empiece con un plano medio corto de Oyuki y que el consiguiente de Asakura sea de reacción no es un detalle menor. Mizoguchi está enunciando aquí que la creación del eje de miradas conlleva la creación del amor, y que es la mirada de la prostituta la que provoca ambas cosas.

Veremos esta lectura corroborada en una escena posterior. Cuando Oyuki, ya de vuelta en Hitoyoshi, descubre al comandante oculto en una habitación de la casa de las mujeres. El azar irreal del descubrimiento queda magnificado por la forma de ponerlo en escena. En un primer plano dorsal distinguimos a Oyuki escrutando algo en el espacio oculto por su figura, hasta que la cámara ejecuta una panorámica que se posa sobre las huellas de pisadas que conducen al cuarto donde hallaremos a Asakura. Esto es, el movimiento de cámara —otro recurso muy poco frecuente en la película— se acopla a los ojos de la protagonista para dar forma a la presencia de su amado. O, podemos decir poniendo en relación este plano con el analizado en el párrafo anterior, la mirada subjetiva de Oyuki crea el objeto del amor.

Entonces, nuestra protagonista no es solo una mujer santificada por saber amar, sino por saber crear el amor con su mirada... y por luego ser capaz de renunciar a él por el bien de su amado. Nótese la diferencia de estos dos planos con otro primer plano de una mirada que ya hemos analizado, y que viene de una convivencia mucho mayor con el texto de Maupassant: el de Okin desafiando con sus ojos a los pasajeros de la diligencia (fot. 1.1). La mirada de Okin, decíamos, crea todo un posterior *découpage* de la crítica social contra la burguesía que conecta las significaciones de *Oyuki, la virgen* con las de *Bola de sebo*. La mirada de Oyuki, por el contrario, crea una trama amorosa que es la que cuaja la ruptura con *Bola de sebo* y concluye la película con un melodrama à la *Mizoguchi*.

5.4. Modulación del plano largo: despedida

Ya zambullida en él, la película cierra con un motivo habitual de ese melodrama: la despedida de los amantes después de que ella sacrifique su amor —en otras ocasiones su vida— por el bien de él. No parece casualidad que el estilo se vuelva algo más homogéneo en este tramo final, en el que Mizoguchi parece encontrarse más cómodo para experimentar con la prolongación del plano y su modulación a partir del movimiento de los actores. En esta ocasión reseñaremos un solo plano, uno de los últimos de la película (fot. 4), que ejemplifica esta mecánica. El cineasta compone un encuadre fijo, que se separa en dos mitades mediante la diferencia de alturas del suelo y la barrera visual que crea un *fusuma* visto de frente. Al fondo de las dos mitades quedan sendas puertas. Una da acceso a una habitación interior, la otra se abre al río que surca la ciudad. La despedida de los amantes recorre, en línea parabólica, el recorrido que va de la primera a la segunda, la vía de escape para que Asakura pueda huir de los rebeldes y hacia su futuro en una carrera militar que se promete exitosa. Justo antes de que crucen la frontera hacia la otra mitad del plano, se detienen en una pose idiosincrática del melodrama. Ella, contraída sobre sus rodillas, se abraza a él, erguido y dispuesto a irse.

La diferencia en sus posturas va acorde a la separación que se está consumando y que expresa asimismo la división del escenario. Así, el futuro de Asakura queda en un fuera de campo apenas atisbado por la corriente del río que le llevará hacia el *triunfo* —personal y nacional, aunque el devenir japonés en los años posteriores al estreno de *Oyuki* obliga a matizar la palabra—. Mientras que Okin queda adscrita al hogar en ruinas, como fuerza creadora del amor y de su renuncia, y con ambas cosas de ese *triunfo* futuro. Una fuerza creadora que, eso sí, debe quedar oculta en las sombras, marginada de la marcha de la

nación que será del comandante, pero también de los mercaderes burgueses. Oculta como una deidad en el templo que le erigen las imágenes de Mizoguchi.

6. CONCLUSIONES

Según se ha mostrado a lo largo del artículo, el proceso de adaptación de *Bola de sebo* a *Oyuki, la virgen* es de un progresivo distanciamiento de la película respecto a la obra literaria que se rastrea en el avance de su propio relato. La similitud argumental que, en cierta medida, guardan los primeros compases del filme va además acompañada de un trasvase efectivo de sus significaciones contextuales que demuestra que los guionistas no las pasaron por alto. Ahora bien, la decisión fundamental de dividir a «Bola de sebo» en dos personajes de signo opuesto abre la vía por la cual *Oyuki* se orienta al melodrama. El giro, como se ha expuesto, tiene mucho que ver con una ambivalencia respecto a la historia japonesa que no es tan determinante en el texto francés. Mizoguchi agota pronto la crítica a la burguesía, elemento central de *Bola de sebo*, para erigir un personaje que da cuerpo a la necesidad de deificar a una mujer refinada, capaz de amar y sacrificarse, a la vez que reconoce la inevitable marginalidad de esa figura. La escena final de Oyuki y Okin en las ruinas de Hitoyoshi deja abierta de par en par la contradicción entre el Japón que debe avanzar con paso firme y el Japón que se olvida a sí mismo. Estas indeterminaciones –entre los dos Japones, entre Maupassant y Mizoguchi– se trasladan a una puesta en escena que hace suya heterogeneidad, la experimentación con múltiples recursos basados en distintos códigos visuales.

IMÁGENES



Fots. 1.1-1.6. Primera escena en la diligencia



Fots. 2.1-2.6. Escena de la comida



Fots. 3.1-3.4. Oyuki seduce al comandante



Fot. 4. Oyuki se separa del comandante

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AUMONT, Jacques (1998), «Apprendre le Mizoguchi», *Cinémahèque. Revue semestrielle d'esthétique et d'histoire du cinéma*, 14, págs. 14-27.
- BOCK, Audie (1985), *Japanese Film Directors*, Tokio-Nueva York, Kodansha.
- BOUREAU, Alain (1978), «Maupassant et le cannibalisme social», *Stanford French Review*, 2, págs. 351-362.
- BRAVO CASTILLO, Juan (2005), «Introducción», en G. de Maupassant, *Bola de sebo y otros relatos*, Madrid, Espasa Calpe.
- BURCH, Noel (1979), *To the Distant Observer: Form and Meaning in Japanese Cinema*, Berkeley, University of California Press.
- DONALDSON-EVANS, Mary (1981), «The Decline and Fall of Elisabeth Rousset: Text and Context in Maupassant's "Boule de suif"», *Australian Journal of French Studies*, 18, págs. 16-34.
- EISENSTEIN, Serguéi M. (2001), *Hacia una teoría del montaje*, I, Barcelona, Paidós.
- GOTO-JONES, Christopher (2009), *Modern Japan: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press.
- MAUPASSANT, Guy de (2005), *Bola de sebo y otros relatos*, trad. de J. Bravo Castillo, Madrid, Espasa Calpe.
- MIZOGUCHI, Kenji (1971), «Mizo on Mizo», *Cinema* 6, 3, págs. 15-18
- MORTON, W. Scott y OLENIK, J. Kenneth (2005), *Japan: Its History and Culture*, Nueva York, McGraw-Hill.
- PINAR, Alex (2019), *Western Literature in Japanese Film (1910-1938)*, Universitat Autònoma de Barcelona [Tesis Doctoral].
- PINAR, Alex (2020), «Ángel Guimerà en el cine japonés: intertextualidad intercultural en la adaptación de Kenji Mizoguchi del drama *Terra Baixa*», *Trasvases entre la Literatura y el Cine*, 2, págs. 241-252.
- SANTOS, Antonio (1993), *Kenji Mizoguchi*, Madrid, Cátedra.
- SATO, Tadao (2008), *Kenji Mizoguchi and the Art of Japanese Cinema*, Oxford, Berg.
- SATO, Tadao (1995), *Le cinéma japonais. I*, Paris, Editions du Centre Pompidou.
- VARLEY, Karine (2008), *Under the Shadow of Defeat: The War of 1870-71 in French Memory*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- YOMOTA, Inuhiko (2019), *What Is Japanese Cinema? A History*, Nueva York, Columbia University Press.

Fecha de recepción: 31/03/22.

Fecha de aceptación: 30/05/22.

Análisis comparativo de *El consentidor y el disentidor*, de Bertolt Brecht, y *Dogville*, de Lars von Trier. Ruptura de los preceptos aristotélicos e influencia del teatro oriental

Comparative Analysis of *He Said Yes/ He Said No*, by Bertolt Brecht and *Dogville*, by Lars Von Trier. Breaking of the Aristotelian Precepts and Eastern Theatre Influence

MARÍA HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

Universidad de Valladolid

maria.hernandezr@uva.es

ORCID ID: 0000-0001-8188-6584

Resumen: En el presente artículo se pretenden analizar los elementos literarios comunes que presentan las obras teatrales *El consentidor y El disentidor*, de Bertolt Brecht y la película *Dogville*, del director Lars von Trier con el teatro oriental. Para ello, se realiza un estudio comparativo de ambas obras atendiendo a conceptos como la *mimesis* aristotélica, la ruptura de las unidades (prestando especial atención a la ruptura de la unidad de espacio), la hibridación genérica y la posible metalepsis o ruptura de la lógica ficcional en estas creaciones artísticas. Así mismo, siempre teniendo en cuenta estos elementos, se analizan los rasgos comunes con el teatro oriental.

Palabras clave: *Dogville*, Brecht, teatro oriental, mundos imposibles, metalepsis, espacio de los personajes, espacio de los actores.

Abstract: In this article, we have studied the common literary elements that *He said yes/ He said no*, play written by Bertolt Brecht and the film *Dogville*, by the director Lars von Trier have with the Eastern theatre. Baring that purpose in mind, we have done a comparative study of these two works considering aspects such as mimesis, the breaking of classical unities (unity of place, above all), generic hybridism and the possible *metalepsis* in these artistic creations. Moreover, considering this elements, we have analyzed the common features with Eastern theatre.

Key words: *Dogville*, Brecht, Eastern theatre, impossible worlds, metalepsis, characters place, actors place.

INTRODUCCIÓN

El propósito del presente trabajo es estudiar las especiales características de la película *Dogville*, del director danés Lars von Trier, y hacer un análisis comparativo con la obra dramática de Bertolt Brecht *El consentidor y El disentidor*. Para ello, se prestará atención a los elementos que rompen con los preceptos de la *Poética* aristotélica y se hablará de la posible influencia que haya tenido sobre estas obras el teatro oriental. Además, se hipotetizará la dirección en la que los artistas podrían seguir creando en el futuro, utilizando esta forma dramática tan especial y la posible *metalepsis* o ruptura de la lógica ficcional (Genette, 2006; Martín Jiménez, 2015) que podría producir en las obras.

En primer lugar, realizaremos una revisión teórica del concepto aristotélico de *mimesis* y del acercamiento mimético para comprender la Literatura sobre el que muchos teóricos literarios y filósofos estéticos han reflexionado. También será necesario hablar de otros conceptos aristotélicos, como la empatía o la catarsis, ya que los productos artísticos que se analizarán posteriormente evitan, precisamente, que el espectador experimente dicha catarsis. Por otra parte, tendremos en cuenta el concepto de literariedad en relación con la desautomatización que supone para los formalistas la lengua literaria, relacionándolo con la intención de la producción brechtiana de generar un extrañamiento en el público que le permita adoptar una actitud crítica.

Además, comentaremos las unidades aristotélicas de espacio y tiempo (con especial relevancia de la unidad espacio) ya que las obras seleccionadas rompen con dicha unidad; y de la influencia del teatro oriental, tanto por la importancia que tienen en este el canto, la danza y el resto de elementos que conforman el espectáculo teatral y que no se valen de la palabra, como por la utilización (sobre todo en el teatro chino) de espacios simbólicos (cosa que vemos en el teatro brechtiano y también en la película de *Dogville*).

Por otra parte, nos referiremos a los géneros literarios y a la hibridación genérica. Esto se debe a que ambos productos artísticos estudiados en este trabajo se caracterizan por ser de tipo dramático, pero con la presencia de una voz narradora. La importancia de la utilización de la narración en este teatro reside en el distanciamiento que produce en los espectadores respecto de lo que se está contando.

Por último, se tendrá en cuenta la Teoría de los mundos posibles, de Tomás Albaladejo, así como los mecanismos de ruptura de la lógica ficcional.

Una vez establecido el marco teórico, el trabajo se centrará en el análisis de las dos obras seleccionadas. La selección de ambas obras, aparentemente tan dispares, separadas en el tiempo y en soportes distintos se debe al similar tratamiento del espacio y de la narración incluida en el teatro que comparten. En el segundo bloque se analizarán conjuntamente *El consentidor y el disidentor*, de Bertolt Brecht y *Dogville*, de Lars von Trier, prestando atención a los elementos compartidos, así como a las disonancias que podemos observar.

Para finalizar el ensayo, se intentará resumir todo lo dicho, procurando, al mismo tiempo, discernir si son o no efectivas las técnicas empleadas por sus creadores a la hora de generar en el espectador ese distanciamiento y pensamiento crítico que ambos persiguen. También, hablando desde un punto de vista prospectivo, se reiterará la posibilidad de una posible ruptura de la lógica ficcional en obras que utilicen técnicas similares.

1. MARCO TEÓRICO

1.1. El concepto de *mimesis* aristotélico

Para poder entender la construcción de las obras de las que vamos a hablar como producto artístico, parece primero necesario hablar de estética y, sobre todo, atender a la interpretación mimética del arte. Una de las aproximaciones estéticas que ha tratado de definir el arte ha sido la aproximación mimética, contemplada por el profesor Sixto Castro en su obra *En teoría, es arte. Una introducción a la estética* (Castro, 2005). Esta aproximación de la que hablamos está estrechamente relacionada con la literatura, puesto que se remonta a las obras de Platón y, especialmente, a Aristóteles y su *Poética*, aunque no se reduce exclusivamente a esta. Aristóteles define el concepto de *mimesis* o de imitación, aplicable a todas las artes, y que ha tenido una enorme importancia en el desarrollo del arte en general (y de la literatura en particular) en Occidente. Sobre esto hablaremos en profundidad más adelante, cuando comentemos la posible in-fluencia que ha tenido el teatro oriental en las obras que proce-deremos a analizar.

La *mimesis* se establece como uno de los pilares fundamentales en el desarrollo de la literatura (y del resto de artes, como hemos dicho) a lo largo de la historia. Tiene una enorme importancia en la Antigüedad, donde la tragedia es concebida como la imitación de hombres que actúan (Aristóteles, 2003: 1447a), pero también a lo largo de los siglos posteriores. Desde la Época Clásica, se entiende, además, que el arte imita a la naturaleza, ideas que perduran durante

el Clasicismo y son recogidas y potenciadas en la corriente romántica. Si bien el Realismo y el Naturalismo de la segunda mitad del siglo XIX aún funcionan en torno a esta idea de imitación, la llegada de movimientos rupturistas y antimiméticos en el siglo XX acaba de alguna forma con esta manera de crear arte. En contraste con el arte desarrollado con anterioridad, los autores de vanguardia apuestan por la idea de que las obras de arte tienen valor en sí mismas y son obras de arte en su propia existencia, y no porque digan, expresen o imiten algún elemento de la realidad (Castro, 2005: 71-73).

Sin embargo, ya en el siglo XX, aún existen autores que le dan importancia al concepto de mimesis, aunque de una manera bastante anti-aristotélica, como se explicará a continuación. Uno de esos autores es Bertolt Brecht, autor de una de las obras que analizaremos en este trabajo, inserta en lo que se ha llamado teatro épico y que pertenece a la corriente de pensamiento del marxismo. Esta obra en concreto, que se desliga de alguna manera de lo que se venía haciendo en el teatro occidental hasta el momento, tiene enormes similitudes con el segundo producto artístico que vamos a analizar: el film *Dogville*, del director danés Lars von Trier.

En resumen, resulta necesario hablar del concepto de mimesis para entender las obras de Brecht por dos motivos: en primer lugar, porque deberemos recurrir continuamente a los conceptos desarrollados por Aristóteles en su *Poética* a lo largo de este trabajo para intentar hacer un análisis lo más completo posible de las obras contempladas; en segundo lugar, porque las obras del alemán se escriben y representan en una época en la que las corrientes más destacadas rechazan la imitación aristotélica. Frente a esto, Brecht utiliza la mimesis (de una manera algo especial, como veremos más adelante) para señalar algunos de los aspectos preocupantes de la sociedad del momento.

1. 2. La mimesis en las obras de Brecht. El distanciamiento del espectador en el teatro épico

A continuación, resulta indispensable hablar del concepto de literariedad, de lo que significa que un texto sea literario. Sklovskij entiende que, mientras que la lengua estándar está caracterizada por la automatización, la lengua literaria se caracteriza por una desautomatización. En otras palabras, los textos literarios generan un distanciamiento en el lector (receptor o espectador en el caso de nuestras obras), que necesita prestarle atención a la lengua, al propio texto, para comprenderlo.

Y ¿por qué es esto importante para comprender las obras de Brecht? Pues bien, este autor desarrolla un teatro, conocido como *teatro épico*, que pretende producir en los espectadores ese distanciamiento del que venimos hablando. No podemos olvidar que el teatro brechtiano es de corte político y social y que, desde el marxismo, pretende poner sus obras al servicio de la sociedad, intentando desalienar al pueblo, sometido al sistema de producción capitalista. En palabras del alemán, «nuestro teatro debe suscitar el deseo de conocer y organizar el placer que se experimenta al cambiar la realidad, nuestros espectadores deben no solo aprender cómo se libera a Prometeo encadenado, sino también prepararse para el placer que se siente liberándolo» (Brecht, 2004: 180).

Frente a los movimientos artísticos triunfantes en el momento en el que vive Brecht, la corriente marxista y, en concreto, el alemán, intenta utilizar el teatro como mecanismo de cambio social. Para ello, como explica Dulcinea Rodrigo Burón en su artículo sobre el origen del teatro épico, Brecht se sirve del distanciamiento que se consigue a través de rechazar el mimetismo como se había entendido hasta el momento. Así, Rodrigo Burón (2013: 151) recoge que «el pueblo es incapaz de tomar una actitud de distanciamiento respecto a lo que ve» (Brecht, 2004: 154), puesto que todo lo que se había creado hasta el momento reflejaba el mundo real de forma mimética. Así, el arte creaba una «nueva realidad» que debía ser evitada por el autor a toda costa, ya que se debe conseguir un distanciamiento de lo representado por parte de los espectadores. Según Brecht, «Distanciar significa colocar en un contexto histórico, significa repre-sentar acciones y personas como históricas, es decir, efímeras» (2004: 84).

En segundo lugar, Brecht aboga por la narratividad y la inclusión de las palabras en lo que llama *gesto escénico*, es decir, la inclusión de palabras en un hecho concreto. No podemos olvidar en ningún momento que el teatro de Brecht es de corte político; él concibe ese *gesto escénico* o *gestus* como «el reino de las actitudes adoptadas por los personajes entre sí. [...] Toda la actitud física, tono de la voz y expresión facial, son determinadas por una acción social: Los personajes están maldiciendo, adulando, instruyéndose entre sí y así sucesivamente» (Brecht, 1983: 61). Por lo tanto, todos los personajes de las obras del autor alemán tienen entidad en cuanto a su interacción con otros personajes. A través de este *gestus*, Brecht pretende «quitarle a la acción o al personaje los aspectos obvios, conocidos, familiares y provocar en torno suyo el asombro y la curiosidad» (Brecht, 2004: 83). Así, el alemán concebiría a ese teatro épico como el gesto escénico a través del que se debe representar lo

conocido como desconocido, el mundo del que forma parte el espectador a través de la ficción, de manera que este adopte una actitud crítica y de reflexión. Y, para conseguir el distanciamiento perseguido se introduce la figura de un narrador. Así lo explica en su artículo Dulcinea Rodrigo Burón:

El narrador –o los elementos artísticos que realizan esta función– intervienen como efecto de distanciamiento dentro de la trama, esta irrupción rompe la secuencia lineal de la historia. La palabra es una parte de la obra que adquiere sentido cuando los demás elementos teatrales entran en acción y esta adquiere un sentido u otro, dependiendo del timbre, la intensidad, la forma, y el gesto del actor mientras la expresa (2013: 154).

Al usar estos elementos, Brecht no permite que los espectadores sientan empatía por los personajes y, por tanto, no sufren una alienación, que es precisamente lo que el autor pretende evitar. Como dice Andrés Graumann Sölter en su artículo, en el teatro brechtiano

[e]l efecto de empatía debe ser sustituido por el efecto de extrañamiento: el hombre ya no debe ser arrancado de su mundo por medio de procedimientos hipnóticos para ser transportado al mundo de la ficción del arte; por el contrario, tiene que ser introducido en su propio mundo real (Graumann Sölter, 2011: 13).

Lo mismo ocurre en la película de Von Trier, donde una voz en *off* se encarga de narrarnos todo lo que va ocurriendo en escena.

Enorme importancia cobra también en el distanciamiento del espectador la puesta en escena de la obra. Brecht considera que sus obras son parábolas, obras metafóricas (aunque sin el elemento simbólico), ya que muestran una historia ficticia pero que, sin embargo, permite al espectador verse reflejado (siempre desde una perspectiva completamente crítica y racional). El creador de estas parábolas o, lo que es lo mismo, el dramaturgo, para conseguir el extrañamiento del espectador, debe

mostrar abiertamente al espectador todo lo que necesita para su parábola, esos elementos cuya ayuda pretende mostrar el curso ineluctable de su acción. El constructor escénico de la parábola muestra pues abiertamente los focos, los instrumentos de música, las máscaras, las paredes y las puertas, las escaleras, sillas y mesas, con cuya ayuda ha de construirse la parábola (Brecht, 2004: 204).

En resumen, para Brecht entender ese gesto escénico consiste en ser plenamente consciente de lo que sucede en escena, tanto desde un punto de vista artístico como desde una perspectiva social y, así, adoptar una actitud crítica. Si bien no tenemos acceso a representaciones de época de las obras de Brecht, prestando atención a la película *Dogville* es eso exactamente lo que vemos: los intestinos artísticos de la obra. Esto nos permite, ahora, entroncar con otro aspecto que comentaremos a continuación: la ruptura en las obras que se van a analizar de las unidades aristotélicas, especialmente de la unidad de espacio.

1.3. El teatro oriental

En este apartado del artículo se intentará hacer un recorrido panorámico sobre las principales características del teatro oriental, en relación con la doctrina aristotélica, centrandó nuestra atención en el Nô japonés y en el teatro chino. Para ello recurriremos esencialmente a los trabajos de Estébanez Calderón (1996) y a la tesis doctoral de Suping Pan (2004). El objetivo de esto es observar cuáles son aquellas vías creativas o aquellos usos que, bien no han sido empleados, bien han sido poco explotados por el teatro occidental, pero que sí han tenido relevancia en el drama asiático.

1.3.1. Ruptura de las unidades aristotélicas

Aristóteles, en su *Poética*, establece determinadas normas que deben cumplir las tragedias: las tres unidades de tiempo, espacio y acción. La enorme influencia que ha tenido Aristóteles en la historia de Occidente en el plano artístico (especialmente literario) ha propiciado el mantenimiento de estas reglas. Si bien es cierto que la unidad de tiempo fue de las primeras en dejar de respetarse, la unidad de espacio sigue vigente en la mayor parte de obras dramáticas incluso de nuestros días. Frente a esto, el teatro oriental actúa de manera completamente diferente.

Como indica Suping Pan en su tesis, el teatro chino, por ejemplo «era extraordinariamente libre en el sentido espacial y temporal. No conoce las severas restricciones de las tres unidades de la clásica tradición occidental» (Pan, 2004: 132-133). Es precisamente esta enorme libertad, tan antiaristotélica, la que hace que la trama de los dramas chinos se vea enormemente influida por la narrativa. La historia puede durar decenas de años o suceder en distintos lugares separados por miles de kilómetros. El simbolismo del espacio lúdico, unido a la no observancia de las tres unidades aristotélicas, lleva a la creación de obras con enormes diferencias respecto a las que el

público occidental está acostumbrado a ver. Esta idea queda perfectamente resumida por Pan al decir que «el escenario del teatro chino puede ser poliescénico por medio del diálogo, de estilizados signos semióticos: proxémicos, quinésicos y externos del actor, que provocan una interpretación inmediata por parte del espectador según las normas establecidas» (2004: 80). Así, frente a las puestas en escena del teatro occidental, quizá más elaboradas, más «realistas», el teatro oriental opta por lo simbólico. En el teatro chino, los escenarios eran limitados y estaban abiertos al público por tres de sus lados, lo que hacía que las posibilidades de incluir decorados fueran mínimas. La decoración, en consecuencia «era algo muy elemental, y eso favoreció que el espacio adquiriera un tratamiento simbólico» (Pan, 2004: 145). El escenario es extremadamente sencillo, en muchos casos limitado a unas sillas, unas mesas y, también, un biombo. Esta sencillez se traduce necesariamente en una convencionalización de los signos proxémicos y quinésicos, así como en una simbolización de, por ejemplo, los colores, o del escenario, o espacio lúdico. En el caso concreto del teatro chino, podemos decir que el escenario es impresionista. «Los distintos espacios, junto con los movimientos de los actores, evocan al público distintos lugares dramáticos, como un palacio majestuoso, un estudio modesto [...]. Siendo un escenario vacío, lo abarca todo. [...] Los actores pasan de unos espacios simbólicos a otros» (Pan, 2004: 69-70). Además, ese escenario con tan poco *attrezzo* permite representar diferentes lugares sin necesidad de que se señalen. Así, el espectador podrá ver, por ejemplo, a un actor que está esperando y a otro que se apresura hacia su cita, ambos en el escenario a pesar de que ellos no puedan verse entre sí porque están, dentro de la lógica de su mundo ficcional, muy alejados.

En general, ocurre lo mismo con el *Nô* japonés, donde el escenario está abierto también por tres de sus lados, y en todos ellos se dispone el público. Esto hace que los decorados no puedan ser excesivos, porque restarían visibilidad a los espectadores, convirtiendo los espacios disponibles en espacios simbólicos.

Creo que esto posee gran importancia, puesto que es exactamente lo que ocurre en la obra de Bertolt Brecht analizada, así como en *Dogville*. Si bien en la película, al contar con los recursos propios del cine, los espacios simbólicos no representan lugares lejanos, sí que vemos actores en distintas estancias: el espectador es capaz de ver a ambos, pero ellos no pueden verse entre sí porque están separados por una pared, por ejemplo, que en verdad no existe.

1.3.2. *Importancia de la parte espectacular: la danza y el canto oriental frente a la palabra occidental*

Aristóteles le da una gran importancia a la palabra que, frente a la representación, debe ser lo más relevante: «el espectáculo seduce el alma, mas [está] muy alejado del arte y [es] lo menos propicio a la poética, pues la fuerza de la tragedia existe sin enfrentamiento en escena y sin actores» (Aristóteles, 2003: 1450b). Debido a ese tipo de afirmaciones, el teatro occidental «acaba suprimiendo o minimizando el canto y otorgando una importancia relativa (según épocas) al espectáculo» (Estébanez Calderón, 1999: 735). Si bien el canto y la danza eran elementos importantes de la tragedia griega, con el paso del tiempo acaban eliminándose.

Frete a esto, en el *Nô* japonés, hasta las obras con mejores valoraciones recurrieron a elementos de tipo espectacular, a todo aquello que Aristóteles entendió como «canto» o «espectáculo», que son, en definitiva, las partes que más definen el teatro en relación con otros géneros literarios (Estébanez Calderón, 1999). El *Nô* deriva de antiguas danzas de los pueblos que estaban asociadas a festividades populares, como la recogida del arroz, así como algunas características de celebraciones budistas: en el siglo VII, un emperador japonés introduce estas corrientes musicales, procedentes en muchos casos de China o de la India a través del budismo (Lebrón, 1981: 10). De esta forma, se observa que, desde su aparición, tanto la música como el elemento quínésico son fundamentales. En un primer momento, se trata de un teatro para las élites que retrata el sistema de valores de la sociedad aristocrática de la época, alabando la casara de los samuráis y sus ideales, apoyados en la doctrina de la religión budista. No llegará hasta Occidente hasta los siglos XIX y XX, cuando algunos dramaturgos, como Brecht, lo emplean como inspiración para sus propias obras. De hecho, *El consentidor y El disentidor*, está basada en una obra de *Nô* japonés llamada *Taniko*. En la edición manejada en este trabajo, dicho drama se introduce de la siguiente manera: «Según la obra de no japonesa “Taniko”, en versión inglesa de Arthur Waley» (Brecht, 1989: 222).

En la ópera de Beijing, por otro lado, coexisten la palabra hablada y la música, aunque el diálogo tiene más importancia que el canto, que se introducido exclusivamente en aquellos pasajes de mayor emoción o tensión dramática, como bien explica Suping Pan (2004: 71). Puesto que esta parte del trabajo es solo un marco teórico para desarrollar la posterior crítica comparativa de las obras seleccionadas, no ahondaré en este momento en la presencia de dichos elementos en el teatro brechtiano. Sin embargo, sí que cabe mencionar la

existencia del coro en *El consentidor y el disentidor* para comprender la importancia de este apartado en el análisis de la obra.

1.3.3. Géneros literarios: hibridación genérica

Desde el siglo IV a.C., Platón ya propone una división tripartita de las obras literarias según tres modos de enunciación, es decir, según quién habla (Platón, 1988) y constituye la primera clasificación genérica de la que tenemos constancia. Esta división servirá como base a la teoría de los géneros posterior, que en la actualidad sigue considerando a veces tres, a veces cuatro géneros principales. Platón diferencia el modo narrativo simple, en el que habla el propio poeta; el modo mixto, en el que hablan tanto el poeta como los personajes; y el modo imitativo en el que solamente hablan los personajes. Un poco más adelante, Aristóteles amplía esta división según los medios, los objetos y los modos de imitación (2003). Aristóteles, además, defiende la preminencia de la tragedia frente al resto de obras, así como del texto frente a los elementos escénicos. Esto, desde luego, ha tenido consecuencias en la construcción de la literatura en Occidente, especialmente en el ámbito teatral, donde acaban desapareciendo elementos como el coro que sí que estaba presente en las tragedias griegas, que se conserva en las obras teatrales orientales y que se recupera, por ejemplo, en las obras de Brecht como *El consentidor y el disentidor*, que se analiza en el presente artículo.

En la actualidad, y dejando de lado a teóricos como Benedetto Croce (1979), que aboga por la individualidad de las producciones literarias, la división genérica oscila entre clasificaciones que consideran tres géneros, y clasificaciones que consideran cuatro, incluyendo el género didáctico-ensayístico, como es el caso de Genette. El teórico «contempla dos modos de literariedad: la ficción (en el que se inscriben los textos narrativos y dramáticos) y la dicción (responsables de los textos líricos y de la prosa no ficcional)» (Genette, 1993: 7). Por otro lado, otros teóricos como Aguiar e Silva (Aguiar e Silva, 1990) consideran solo tres grandes géneros literarios o, en el caso de este teórico de la literatura, tres *modos literarios*, los tres modos clásicos: el modo narrativo, el modo lírico y el modo dramático.

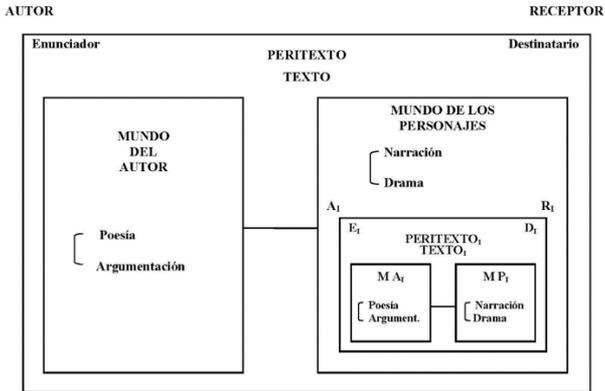
No obstante, hay una gran cantidad de obras que escapan a esta clasificación pues, en ocasiones, encontramos en la misma obra una mezcla de varios modos literarios. Estaríamos ante formas genéricas híbridas o mixtas. Siguiendo, entonces, la clasificación realizada por algunos autores como Eduard von Hartmann y Albert Guérard, y recogida por García Berrio y Huerta Calvo (García Berrio & Huerta

Calvo, 1992) podríamos decir que el teatro de Brecht pertenece a un género híbrido dramático-épico.

No es de extrañar, por tanto, que las obras de Bertolt Brecht se engloben dentro del subgénero conocido como *teatro épico*. Como se ha dicho anteriormente, el teatro de Brecht pretende crear un distanciamiento del espectador de la escena. Por eso, la voz del narrador se escucha durante la representación, para evitar la alienación que el arte puede producir a los consumidores de obras de teatro, quienes no deben sentir empatía por sus personajes, sino adoptar una posición externa a la obra que les permita tener una actitud crítica con la sociedad que queda representada en su dramaturgia. De la misma manera, las intenciones de Lars von Trier de seguir las formas teatrales de Brecht se hacen patentes con la presencia constante de una voz en *off* que nos va narrando la historia.

1.3.4. Ruptura de la lógica ficcional

Como se ha visto en el apartado anterior, las obras dramáticas se incluyen en el apartado de la ficción, según la clasificación de Genette. Las obras de ficción pueden encuadrarse en el *mundo de los personajes* del modelo textual que se muestra en el esquema siguiente, extraído del libro del profesor Alfonso Martín Jiménez *Literatura y ficción. Ruptura de la lógica ficcional* (Martín Jiménez, 2015: 56).



Fuera del texto encontramos las figuras del autor y el receptor. Dentro del texto, encontramos el *mundo del autor*, que es el que

caracteriza a los géneros lírico y argumentativo y el mundo de los personajes, característico de la narración y del drama, que es en el que nos centraremos. El texto puede «ser emitido por un *enunciador* intratextual que puede dirigirse a un *destinatario* intratextual, instancias reclamadas por la crítica contemporánea» (Martín Jiménez, 2004: 63). Además, en el interior del mundo de los personajes encontramos a esos personajes que, a su vez, podrían crear nuevos textos, los cuales tendrían, igual que la obra literaria, un mundo del autor y un mundo de los personajes.

Es también importante hablar de la *teoría de los mundos posibles*, de Albaladejo. Según él, la parte intensional del texto se corresponde con el texto en sí mismo, mientras que la parte extensional, el referente, es «la parte integrante de la realidad exterior al texto» (Albaladejo, 1986: 45). Ese referente es el mundo que se textualiza en la obra literaria. Así, Albaladejo diferencia tres tipos de mundo: el *tipo I* es el modelo de mundo de lo verdadero. Su componente semántico extensional es el mundo objetivo. En cuanto al modelo de mundo *tipo II*, Albaladejo lo define como el mundo de lo ficcional verosímil; es decir, es el mundo cuyas reglas no coinciden con las del mundo real, pues es ficción, pero se construye en consonancia con sus reglas. De esta manera, el referente textual no es el mundo, pero podría serlo, pues «cumplen las leyes de constitución semántica de este» (Albaladejo, 1986: 59). Este tipo de mundo es el de los productos literarios (o cinematográficos) de corte realista, o sea, en aquellas obras donde el mundo representado y los acontecimientos que se producen en él podrían ocurrir en el mundo objetivo (aunque no lo hagan). Las dos obras que se analizarán pertenecen a este tipo de mundo. Por último, el *tipo III* de modelo de mundo es el de lo ficcional no verosímil, es decir, al que corresponden aquellos modelos de mundo cuyas reglas no son las del mundo real, ni tampoco son similares. A este modelo de mundo pertenecen obras de tipo fantástico, o de ciencia ficción.

Hablar de los modelos de mundo de Albaladejo resulta necesario para poder entender lo que se comentará a continuación sobre la metalepsis ficcional, también llamada teoría de los mundos imposibles, y evitar posibles confusiones posteriores. Genette, en su obra *Figuras III* (1989) ya propone este término, que desarrollaría posteriormente. La metalepsis ficcional se produce cuando hay una ruptura de la lógica ficcional, por ejemplo, cuando un autor se introduce en la acción ficticia de su relato, o cuando un personaje de esa ficción se inmiscuye en la existencia extradiegético del autor o del lector, como menciona Martín Jiménez (2015).

Para comprender esto es necesario no asimilarlo con un modelo de mundo de tipo III, según las teorías de Albaladejo. Las novelas fantásticas, por ejemplo, se rigen por ese modelo de mundo de tipo III que no es verosímil, pero sí es lógico. Por el contrario, las obras que subvierten la lógica ficcional son incoherentes. «Los mundos imposibles se producen cuando se ponen en contacto elementos del modelo textual que, desde un punto de vista lógico, no podrían conectarse, o cuando se identifican de forma imposible el texto primario y el texto inserto» (Martín Jiménez, 2015: 244). Además, los mundos imposibles pueden darse tanto en obras cuyo universo se rige por un modelo de mundo de tipo II como de tipo III. En este trabajo se analizará la posibilidad ruptura de la lógica ficcional en obras con modelo de mundo de tipo II; por lo tanto, es claro que no debe confundirse el modelo de mundo con su coherencia.

2. ANÁLISIS DE LAS OBRAS SELECCIONADAS

A continuación, se procederá al análisis de las obras seleccionadas: *El consentidor* y *El disentidor*, de Bertolt Brecht; y la película *Dogville*, del director danés Lars von Trier. Se pretende hacer un estudio comparativo de ambos productos artísticos, de forma que se vea la relación entre Brecht y von Trier y, además, postular una posible influencia del teatro oriental en ellos. Siguiendo el orden en el que se ha expuesto el marco teórico, primero se hablará del concepto de *mimesis* aristotélico aplicado a estas obras, del concepto de literariedad, seguido de un estudio de la ruptura de la unidad de espacio que se produce tanto en una como en otra obra. Además, se hablará del carácter híbrido del teatro de Brecht y del producto cinematográfico de von Trier. Por último, y sin olvidar que la teoría de la literatura tiene también una función prospectiva, se procederá a hablar de la posible ruptura que se puede llegar a dar de la lógica ficcional si los artistas continúan sus creaciones por estas vías.

2.1. La ruptura de la *mimesis* aristotélica

Tanto Brecht como, posteriormente, Lars von Trier rompen con el concepto de la *mimesis* aristotélica tal y como se ha venido entendiendo en el teatro (y en el cine) occidental a lo largo de la historia. La *mimesis* para Aristóteles es «la imitación de hombres que actúan» (Aristóteles, 2003: 1447a). De alguna forma, esta imitación en la literatura europea se ha llevado a cabo de tal manera que los personajes, escenarios y acciones resulten creíbles a los espectadores. Así, estos serán capaces de sentir empatía con lo que está ocurriendo

en escena y la obra generará una catarsis en ellos, algo recogido también por Aristóteles en su *Poética*.

Sin embargo, la intención de Bertolt Brecht con sus obras se aleja bastante de ser catártica. Brecht pretende generar un distanciamiento entre los espectadores y la obra, entre los espectadores y los personajes que participan en la obra, de forma tal que les permita racionalizar lo que están observando y generar un pensamiento crítico y político. Retomando algo que ya se dijo en la primera parte del trabajo, el escritor alemán considera que no podemos imaginar un distanciamiento como un elemento constituyente del placer estético porque existe la idea errónea de identificarse uno mismo con aquello que se observa o, en el caso del teatro, de lo que se ve representado en escena. Por ese motivo, se aleja del concepto de *mimesis* aristotélica, dejando de lado también la catarsis, para centrarse en lo político. Así, Brecht crea un nuevo tipo de teatro, del que ya hemos hablado, conocido como *Teatro épico* en el que pretende ese distanciamiento.

Como se explicará en los próximos apartados, Brecht consigue este distanciamiento a través de distintas técnicas, que vemos de igual manera aplicadas en la película de von Trier, como la ruptura de las unidades de tiempo, pero, sobre todo, de espacio aristotélicas; o la inclusión de fragmentos narrados en el teatro, que normalmente está construido solamente a través del diálogo entre los personajes. Así, en el teatro, la lengua se convierte en el motor que genera la acción. Pero Brecht busca ese *gesto escénico* del que ya se habló, las palabras insertas en un momento determinado. Y es este uno de los elementos más claros y visibles que nos permiten conectar a Lars von Trier con la obra de Brecht. Este titula un apartado de sus *Escritos sobre el teatro* «Non verbis, sed gestibus!», frase que conecta de manera innegable con lo escrito en la entrada de las minas de la ciudad de Dogville: «DICTUM AC FACTUM». No hay atisbo de duda de que Lars von Trier está haciendo una declaración: conoce el teatro de Brecht, su película está parcialmente influida por ella, pero le da, quizá, más importancia a la palabra de lo que le daba Brecht.

2.2. La ruptura de las unidades aristotélicas

Uno de los elementos más claros de interconexión entre las obras analizadas es que, en ambas, se produce una clara ruptura de las unidades aristotélicas de tiempo y espacio. Como ya se mencionó en la primera parte de este trabajo, en las obras occidentales viene siendo habitual la ruptura de la unidad de tiempo: las obras no suceden en un solo día. De hecho, en el cine, el tiempo se convierte

en algo muy flexible. En muchas películas encontramos saltos en el tiempo, por ejemplo. Este, sin embargo, no es el caso de *Dogville*, donde el relato y la historia, siguiendo la terminología de Genette (Genette, 1989: 83) coinciden.

Lo que llama la atención de los espectadores es la ruptura que se produce en ambas obras de la unidad de espacio. Como ya se ha mencionado, una de las medidas que adopta Brecht para conseguir el distanciamiento deseado es la de mostrar al público las entrañas de su obra (Brecht, 2004: 204). El autor quiere mostrar todo aquello que necesita para su parábola, como los focos, los instrumentos, las paredes. Por lo tanto, en el teatro brechtiano se nos muestran los intestinos de la obra. No existen estancias como tal y en la obra analizada no hay instrucciones para el *attrezzo*. Las habitaciones, llamadas *HABITACIÓN 1* y *HABITACIÓN 2* no son más que espacios puramente simbólicos. Al principio, representarán el interior y el exterior de la casa del estudiante. Posteriormente, serán dos habitaciones diferentes de su casa. Hay un momento en la obra en que se dice lo siguiente: «*la madre escucha detrás de la puerta*» (Brecht, 1989: 225), aunque, como ya sabemos, no existe tal puerta. La actriz que representa a la madre tendrá que gestualizar, realizar acciones con su cuerpo que demuestren que es eso lo que está ocurriendo y son los espectadores los que tendrán que crear la imagen en sus mentes. Pero más adelante, la *HABITACIÓN 1* y la *HABITACIÓN 2* representarán lo alto de una montaña y un valle. Y todo esto puede hacerse sin necesidad de cambiar los elementos del escenario porque es, ante todo, un espacio simbólico.

Resulta interesante la enorme semejanza que se establece entre este tipo de representación y el teatro oriental. La influencia de Aristóteles en Occidente hace que se le dé una gran preminencia a la palabra respecto a la representación teatral. Sin embargo, al suprimir esta puesta en escena, como ocurre en *Dogville* o en *El consentidor* y *El disidentor*, la gestualidad y la espectacularidad son necesarias para entender la obra que se está representando. El teatro oriental tiene una puesta en escena con muy pocos elementos, de ahí que los espacios se conviertan en verdaderos espacios simbólicos. Como se acaba de ver, en las obras de Brecht analizadas dos habitaciones pueden representar los lugares más distantes entre sí: una montaña y una estancia interior, por ejemplo. Se puede observar esto en la imagen que aparece en el anexo de este artículo (fot.1), extraída de una representación de la obra de la Escuela Municipal de Arte Dramático de Madrid donde, no solo apenas hay decoración, sino que los actores llevan vestuario de tradición oriental.

Algo muy parecido es lo que ocurre en *Dogville*. Aunque gracias a los recursos que aporta el cine tenemos más de dos habitaciones, estas están representadas solamente por líneas en el suelo (fot. 2). Si bien los espacios no son tan simbólicos como sí lo eran en las representaciones de Brecht, debido a que la porción de suelo delimitada que representa, por poner un ejemplo, la tienda del pueblo siempre representará la tienda del pueblo, no se nos puede escapar la gran influencia que tiene, en primer lugar, el teatro de Brecht en la obra de von Trier y, en segundo lugar, una posible influencia del teatro oriental al romper las normas occidentales.

Aunque los espacios no sean tan simbólicos, sí se rompe de manera radical la unidad aristotélica del espacio. Aristóteles consideraba que en escena se debe ver únicamente un espacio. Sin embargo, esta película nos permite observar lo que está ocurriendo en el interior de varias de las casas al mismo tiempo. Por ejemplo, en el minuto 1:12:00 de la película podemos ver al mismo tiempo cómo Grace está siendo violada por Chuck en la casa de este, cómo pasea Tom por la calle principal del pueblo, o cómo Bill está en su casa jugando a las damas. Observamos todas estas cosas en escena. Sin embargo, los personajes no se ven entre sí porque, en el imaginario de la obra, las casas tienen, obviamente, paredes. Exactamente lo mismo ocurre al principio de la película que, nada más comenzar, nos muestra un plano cenital de la ciudad. Así, vemos a todos los habitantes del pueblo, cada uno en sus casas, dedicándose a sus tareas.

Gran importancia tiene también los sonidos en *Dogville*. Por ejemplo, en el minuto 00:05:28, la voz *en off* narradora nos dice que está lloviendo («había empezado a llover y el viento se había convertido en un vendaval»), y se escucha el sonido de la lluvia (Trier, 2003). Sin embargo, en el set de rodaje no llueve realmente, así que no se muestra de manera visual. De nuevo, se construye una especie de espacio simbólico en el que es la voz narradora la que nos dice lo que está ocurriendo.

A pesar de ver a los personajes moverse por la escena, hay ciertas similitudes con la narración que no podemos obviar. De hecho, y como ya se comentó, Brecht, en su *teatro épico*, busca el distanciamiento del espectador a través de la narración, entre otros recursos. Trier retoma este recurso en su película.

Otro ejemplo que parece interesante es que, al iniciarse la película, en el minuto 00:02:12, esa misma voz narradora nos dice «un alma sensible de la costa este había llamado a su calle mayor [de Dogville] Calle del Olmo, y ningún olmo había proyectado nunca su sombra sobre Dogville». Esta contradicción contribuye al

extrañamiento del espectador del que venimos hablando desde hace tiempo, que Brecht llamaba *Verfremdung*. Sobre esto se profundizará más en el siguiente apartado. Lo que no se nos escapa como espectadores es que, debido a que el escenario utilizado para la película de *Dogville* es escasísimo, no podemos saber si realmente había o no había olmos en la calle del Olmo a no ser que nos lo relate el narrador de la historia.

2.3. Teoría de los géneros literarios. Hibridación genérica

Como se ha venido adelantando en los anteriores apartados, *El consentidor* y *El disentidor* responde al modelo de lo que Bertolt Brecht llamó *teatro épico*. A pesar de que *Dogville* no es una obra de teatro, sí que debemos considerar la enorme cantidad de elementos que comparte con él.

Platón (1988) y Aristóteles (2003) conciben una división tripartita de los géneros y relacionan el género dramático con el *modo imitativo*: son los personajes los que hablan entre ellos y los que permiten que se desarrolle la trama a través de sus palabras y sus actos. Teóricamente, en estas obras no existe una instancia narrativa que vaya contando lo que sucede. Sin embargo, Brecht y, posteriormente, von Trier pretenden generar un distanciamiento, una sensación de extrañamiento en el espectador, un *Verfremdung*. Y una de las estrategias que emplean es la inserción de esa instancia narrativa que impide que el receptor termine de identificarse de manera completa con los personajes.

Algo que también es importante mencionar es que el narrador, que nos cuenta lo que ocurre y convierte ambas obras en productos híbridos desde el punto de vista genérico, es en todos los casos heterodiegético. Algo distinto habría ocurrido si el narrador presente en *El consentidor* y *El disentidor*, representado por el CORO, o la voz en *off* que nos cuenta la historia del pueblo en *Dogville* fueran narradores homodiegéticos, es decir, personajes de la propia historia. La irrupción de esta voz narrativa en un tipo de obra en el que no se espera, ya que habitualmente la trama se desarrolla gracias a las voces de los personajes, genera una sensación de extrañamiento en los espectadores, que se distancian del relato y pueden adoptar una posición crítica frente a la obra.

Realmente, *El consentidor* y *El disentidor* no se trata de una sola obra, sino que son dos obras espejo. El principio de ambas es exactamente el mismo, pero Brecht escribe dos finales diferentes. Son, en definitiva, dos piezas teatrales con una intención claramente moralizadora y es el CORO el que da información a los espectadores

sobre la moraleja de cada una de las dos obras. Así, *El consentidor* termina con el siguiente canto:

Entonces los amigos cogieron el cántaro
y, lamentándose de los tristes caminos de este mundo
y de sus duras leyes
arrojaron al muchacho.
Estaban muy juntos, pierna contra pierna
al borde del abismo
cuando lo arrojaron cerrando los ojos.
Ninguno fue más culpable que otro
y detrás arrojaron terrones de tierra
y piedras planas (Brecht, 1989: 231).

Por el contrario, *El disentidor* acaba de la siguiente manera:

Así llevaron los amigos, a su amigo
y fundaron una nueva costumbre
y una nueva ley
y llevaron de vuelta al muchacho.
Hombro con hombro marcharon muy juntos
hacia el escarnio
hacia la burla, con los ojos abiertos
ninguno fue más cobarde que otro (1989: 240).

En estos dos finales de naturaleza tan distinta, el coro no solamente nos informa de lo que ha ocurrido, sino que además permiten al espectador alejarse de la obra lo suficiente como para forjarse una opinión crítica sobre ello. Así, guiados por la presencia de ese coro, los receptores son capaces de juzgar, tal y como pretende el dramaturgo, que el final de la obra *El disentidor* es mucho más justo que el final de la obra *El consentidor*. Sin embargo, en ninguno de los dos finales el público empatiza con los personajes. Son, como bien las definía Brecht, parábolas moralizantes que adoptan una forma dramática en lugar de una forma exclusivamente narrativa.

De hecho, el inicio de ambas obras no es más que la moraleja de lo que se pretende enseñar con lo que se va a poner en escena a continuación:

EL CONSENTIDOR

EL GRAN CORO:

Lo importante es ante todo aprender a estar de acuerdo.
Muchos dicen que sí, y sin embargo no están de acuerdo.
A muchos no les preguntan, y muchos

están de acuerdo con el error. Por eso:
Lo importante es ante todo aprender a estar de acuerdo
(1989: 223).

...

EL DISENTIDOR

EL GRAN CORO:

Lo importante es ante todo aprender a estar de acuerdo.
Muchos dicen que sí, y sin embargo no están de acuerdo.
A muchos no les preguntan, y muchos
están de acuerdo con el error. Por eso:
Lo importante es ante todo aprender a estar de acuerdo
(1989: 232).

De enorme importancia es también recalcar el hecho de que sea ese coro del que hemos estado hablando el que se constituya como la instancia narrativa que convierte el teatro de Brecht en un género híbrido. De hecho, en *El consentidor* y *El disentidor* podemos ver acotaciones teatrales de tipo narrativo como «*El maestro en la habitación 1, la madre y el muchacho en la habitación 2*» (Brecht, 1989: 223) o «*Suben al tablado de la habitación 2. El muchacho retiene al maestro*» (1989: 227). Desde luego contienen información importante para la acción que se va a desarrollar, pero no es necesario que se declamen: es suficiente con que los personajes realicen lo que se describe en ellas. Las acotaciones son meras indicaciones sobre el papel, por lo que estas no contribuyen en ningún caso a la consideración que estamos haciendo de *El consentidor* y *El disentidor* como una obra genéricamente híbrida.

Volviendo a centrarnos en el tema de la instancia narrativa representada por el GRAN CORO en estas obras, las tragedias griegas también contaban con la parte coral cantada, esencial en su construcción. No obstante, Aristóteles entiende que la palabra debe tener mayor preminencia en el teatro que los demás elementos y, por consiguiente, el coro acaba desapareciendo como parte constitutiva habitual en las obras dramáticas occidentales. Esto, por contra, no sucede en las obras orientales, libres del encorsetamiento en las unidades aristotélicas. El hecho de que estas obras de Brecht tengan una parte cantada por el GRAN CORO, que ha desaparecido por completo en la tradición occidental, pero no en las obras asiáticas, puede hacer postular una posible influencia del teatro oriental. De hecho, *El consentidor* y *El disentidor* están basadas, precisamente, en

una obra de Nô japonés llamada *Taniko*¹, según se indica en la versión de Arthur Waley. Brecht, apasionado del teatro oriental, se decide a adaptar la trama de este drama japonés, reproduciendo el argumento de la misma en sus obras gemelas *El consentidor* y *El disentidor*.

Diferente es el caso de la película *Dogville*, aunque podamos encuadrarla en un género cinematográfico con numerosas características comunes con el género dramático-épico. El cine permite ciertas licencias respecto al teatro. Mientras que, en el teatro, la instancia narrativa, tiene que venir representada por un personaje (aunque sea un personaje colectivo, un personaje como el coro), en los productos audiovisuales filmados esto no resulta necesario. De hecho, a los espectadores no nos resulta descabellado escuchar una voz narradora que procede de ninguna parte pero que todos interpretamos como esa voz *en off*.

En el caso concreto de *Dogville*, contamos con un narrador omnisciente editorial, siguiendo la terminología de Friedman (1967). Esa voz *en off* que acompaña durante toda la película a los espectadores y ayuda a generar extrañamiento no se limita a describir lo que ocurre, sino que introduce juicios de valor sobre, por ejemplo, los habitantes del pueblo. En el minuto 00:02:12 describe a la persona que decidió llamar Calle del Olmo a la calle principal de *Dogville* como un alma sensible. O, en el minuto 00:00:20 nos dice que lo que va a contar es «la triste historia de la ciudad de *Dogville*». También califica a los personajes que nos presenta como buenas personas (cosa que se demostrará falsa a lo largo de la historia). No podemos saber si el narrador nos habla de la bondad de los habitantes de *Dogville* con la intención de engañarnos o de predisponernos de manera positiva a la hora de ver la película y que luego suponga un mayor impacto el comportamiento de estas gentes; si no tiene, por el contrario, la información suficiente sobre lo que ocurrirá más tarde y cómo tratarán a Grace; o si, quizá tiene una intención irónica que no seremos capaces de percibir hasta que no avancemos más en el relato. Además, este narrador tiene acceso a los sentimientos y pensamientos de la gente.

Así, es frecuente que ese narrador nos cuente qué piensa Tom, por ejemplo, que queda esbozado desde el principio de la película como un filósofo, un hombre que quiere desarrollar «el ejemplo, *the*

¹ Obra disponible en Zenchiku, *Taniko (The valley hurling)*, s. pág. [En línea: <https://www.sacred-texts.com/shi/npi/npi34.htm>. Fecha de consulta: 14/06/2022]

illustration». Por ejemplo, en el minuto seis de *Dogville* la instancia narrativa nos cuenta lo siguiente:

Tom sat down on the old lady's bench to think, to hang onto the feeling of danger for a moment. But it wasn't long before his thoughts were back on his favorite subjects again and in the midst of the storm they metamorphosed into articles and novels and great gatherings that'd listen in silence to Tom after the publication of yet another volume that scourged and purged the human soul. And he saw men —and among them even other writers— throw their arms round one another as, through his words, life had opened up for them anew. It hadn't been easy. But by his diligence and application to narrative and drama his message had gotten through. And asked about his technique he would have to say but one word: Illustration. (Tom se sentó en el banco de la vieja dama a pensar, a aferrarse a la sensación de peligro durante un momento. Pero no pasó mucho tiempo hasta que sus pensamientos volvieron a sus temas favoritos de nuevo y en el medio de la tormenta se metamorfosearon en artículos y novelas, y grandes reuniones de personas que escucharían en silencio a Tom tras la publicación de otro volumen más que azotaba y purgaba el alma humana. Y vio hombres —y, entre ellos, otros escritores incluso— que se arrojaban en brazos unos de otros como si la vida hubiera empezado de nuevo, según sus propias palabras. No había sido fácil. Pero gracias a su diligencia y a su entrega a la narrativa y al teatro su mensaje había conseguido difundirse. Y cuando le preguntaran por su técnica, él solamente tendría que decir una palabra: ejemplo).

Este parlamento resulta de especial relevancia, no solo porque demuestra que el narrador heterodiegético conoce todos los pensamientos que se cruzan por la mente de Tom, en este caso, sino que hace una declaración importantísima sobre el tipo de obra que está creando Lars von Trier y que, sin atisbo de duda, nos lleva directamente al teatro brechtiano. La intención de Tom es «azotar y purgar el alma humana» y para ello se sirve de todo lo que ha aprendido sobre «la novela y el teatro» utilizando la técnica del «ejemplo». Los paralelismos son claros con lo que se ha estado analizando a lo largo del trabajo sobre las intenciones políticas del teatro de Brecht. De hecho, en ese parlamento, la voz en *off* nos dice que Tom se servirá de «la novela y el teatro», es decir, de un género híbrido: eso es exactamente lo que está haciendo el director danés en su producción audiovisual.

Aunque en las obras de Brecht (con las que *Dogville* comparte numerosas características) la intención es propiciar un distanciamiento entre el espectador que le impida la empatía y la catarsis

(y utiliza el narrador como una técnica para conseguirlo), no parece que Trier busque lo mismo en esta película. En este caso, parece que el director danés utiliza este tipo de recursos, frecuentes en el teatro oriental, para construir una fábula de carácter universal, pues el pueblo de Dogville se convierte en un elemento tremendamente esquemático que casi podría hacer referencia a cualquier pueblo. Pero, al final de la obra de Trier, en contraste con lo que ocurre en las obras de Brecht, el desenlace que nos presenta no resulta demasiado moralizante. En los dos casos, los autores parecen querer crear un mensaje universal, que sirva para el conjunto de los seres humanos. Así lo vemos en las «parábolas» de Brecht o en ese pueblo esquemático que presenta *Dogville*. Sin embargo, Brecht es optimista sobre la capacidad humana para mejorar el mundo, y crea un teatro político que desea que influya en el mundo. Por su parte, Trier parece más pesimista y, si bien retrata ese «pueblo universal», no podemos decir que busque modificar la conducta de los espectadores, ni llamarlos a un cambio.

En conclusión, podemos afirmar que, de alguna manera, el GRAN CORO de *El consentidor y El disentidor* se ve aquí sustituido por la voz en *off*, y la misión que este coro tenía en las obras de Brecht son heredadas por el narrador heterodiegético que escuchamos en *Dogville*. Al desaparecer el coro, desaparece también el canto. No obstante, Lars von Trier introduce algún elemento que me parece interesante comentar y a través del cual indica que no se desliga de la tragedia griega, es decir, de ese teatro con presencia y relevancia del canto. Por un lado, los niños a los que cuida y enseña Grace, la protagonista, tienen nombres griegos, como Jasón, Olimpia, Atenea, Pandora... Por otro lado, creo que la figura del coro, de ese personaje colectivo que se reúne para contar (y cantar) lo que les ocurre a los personajes de la tragedia, es retomada por los habitantes del pueblo que se reúnen periódicamente en La Misión. De hecho, es en la Misión donde Marta toca el órgano, único elemento de carácter musical que aparece en todo el film.

2.4. Mundos imposibles: ruptura de la lógica ficcional. Aproximación prospectiva

En este apartado se intentará realizar una hipótesis de carácter prospectivo sobre lo que puede llegar a ocurrir en el teatro o en el cine si se siguen creando este tipo de productos artísticos. Existen distintas posibilidades, hacia las que parece que acabará derivando este tipo de teatro, que supondrían una ruptura de la lógica ficcional.

En primer lugar, es necesario decir que las dos obras analizadas, *El consentidor* y *El disentidor* de Brecht, y *Dogville* de Lars von Trier pertenecen, en conformidad con la teoría de los mundos posibles, a un modelo de mundo de tipo II de lo ficcional verosímil. Es verdad que ocurren algunas cosas que cuesta creer, en el caso del teatro brechtiano porque no se trata de un drama que pretenda ser verosímil, sino de meras parábolas que permitan identificar «lo desconocido con lo conocido» (Brecht, 2004). Por ese motivo, porque es una historia de tipo moralizante, casi «mítica», ni siquiera lo sometemos al juicio de la verosimilitud.

La historia de *Dogville*, por el contrario, no se trata de una parábola. Sea por su mayor extensión o porque llegamos a conocer mejor los pensamientos de los personajes (aunque son realmente arquetípicos), esta obra no habita en ese espacio del cuento en que sí habitan las obras de Brecht. Sin embargo, aunque en ningún momento hay metalepsis, existen algunos elementos, como que a Grace le pongan una cadena para que no pueda huir, que resultan difíciles de creer. No obstante, no llegan a ser inverosímiles y, desde luego, tampoco existe nada que podamos considerar perteneciente a un modelo de mundo de tipo III. Esta sensación de inverosimilitud de la que estamos hablando se ve acrecentada por el parco escenario seleccionado para desarrollar y filmar la película. Hasta hay un perro en el film, al que se oye ladrar, pero que es solamente la palabra *DOG* 'perro' escrita con pintura blanca sobre el suelo negro.

Parece necesario hablar ahora de las posibles rupturas de la lógica ficcional, del pacto con el espectador, que podrían suceder en un futuro.

La primera de ellas tiene que ver con la ruptura de las unidades aristotélicas. Como ya hemos dicho, en las dos obras que hemos analizado, se produce una ruptura destacable de la unidad aristotélica de espacio. De hecho, la ya mencionada influencia que pudiera tener el teatro oriental lleva a simbolizar los espacios escénicos, que pueden ser distintos lugares dependiendo de lo que precise la obra. Estos dos espacios pueden estar muy alejados entre sí, o sencillamente estar separados por una pared. En cualquier caso, son lugares distintos y, por lo tanto, no están conectados entre sí. No parece descabellado pensar que, en un futuro, las obras teatrales o audiovisuales pudieran romper la lógica ficcional haciendo que personajes que están en dos estancias distintas o, incluso en lugares muy alejados (pero que en el escenario quedan representados por dos habitaciones contiguas) mantuvieran una conversación sin ningún tipo de explicación. Si se dijera, por poner un ejemplo, que, hace miles de

años, en el lugar del mundo donde se encuentra un Personaje 1 existe un aparato mágico que permite hablar con un Personaje 2 que se encuentra a muchos kilómetros (aunque en la escena estén en dos espacios adyacentes, como se ha dicho), entonces no estaríamos ante una ruptura de la lógica ficcional. En este caso no se crearía un mundo imposible, sino que tendríamos sencillamente la inclusión de un elemento perteneciente a un modelo de mundo de tipo III, que no se rige por las mismas leyes que el mundo real. No obstante, si esta comunicación se realiza sin previo aviso, la lógica ficcional se rompe: en el escenario tenemos dos planos superpuestos, dos niveles: el *mundo de los actores* y el *mundo de los personajes*. En el momento en el que estos actores mantienen entre sí una conversación, todavía encarnando a los personajes, existe un salto del nivel de los personajes al *mundo de los actores*. Los actores se encuentran muy cerca, colocados ambos en el escenario, por lo que en el *mundo de los actores* un diálogo es coherente. Sin embargo, los personajes se encontrarían en estancias o en lugares distintos y la comunicación no es posible entre ellos.

De hecho, en *Dogville* ocurre algo que no llega a suponer una ruptura total de esta lógica ficcional, y que el espectador puede aceptar, pero que sí choca con el pacto ficcional que el público ha establecido con el director acerca de que las casas de Dogville, aunque solo aparezcan representadas como líneas en el suelo, tengan paredes. A partir del minuto 00:07:55, Tom enseña a Grace el pueblo y le indica quién está dentro de cada casa y a qué se dedica. Da por hecho que Grace puede ver a estas personas, pero, si están dentro de los edificios ¿cómo es posible que esto sea así? De alguna manera esto supondría también un paso del *mundo de los personajes*, que entendemos que se encuentran en un pueblo con edificios con paredes, al *mundo de los actores*, que se mueven en un set de rodaje que carece de muros.

Pero aparte de lo que se acaba de mencionar sobre *Dogville*, este tipo de ruptura de la lógica ficcional, planteado prospectivamente, es mucho más plausible para obras dramáticas, donde los actores tienen que realizar su representación necesariamente en un espacio limitado, como es un escenario. En conclusión, son múltiples las posibilidades que se nos presentan y, desde mi punto de vista, resulta coherente pensar que los artistas tenderán a experimentar y explorar estas técnicas.

3. CONCLUSIÓN

Una vez terminado el análisis comparativo de ambas obras, se puede concluir que son claras las similitudes entre el teatro épico de Bertolt Brecht y la película *Dogville*. Obviando las diferencias que existen entre *El consentidor* y *El disentidor* y el film de von Trier, debido en muchos casos al diferente soporte en el que se nos presentan ambos productos artísticos, existen numerosos elementos comunes que están centrados en generar una ruptura de la mimesis aristotélica, la cual resulta en un distanciamiento de los espectadores con respecto a la obra.

Tanto una como otra utilizan la ruptura de la unidad de espacio aristotélica y presentan una peculiar configuración de la escena. En el caso de las obras dramáticas analizadas, el espacio escénico se simboliza, de manera que cada «habitación», indicadas en el texto teatral como *HABITACIÓN 1* y *HABITACIÓN 2*, puede representar los espacios más dispares, como una estancia interior o una montaña. En el caso de *Dogville* los espacios no son, como tal, simbólicos, ya que siempre representan los mismos lugares. Sin embargo, en el pueblo no existen edificios, sino que todo viene representado por líneas blancas en el suelo. Se muestran así todos los aspectos que permiten desarrollar esa grabación, los intestinos de la producción, que es una de las normas que estableció Brecht para su teatro.

Por otro lado, en ambos productos artísticos se introduce una voz narradora. Se convierten así en obras difíciles de clasificar desde el punto de vista de los géneros literarios. En este trabajo se las ha considerado como obras híbridas. La presencia de esa instancia narradora es fundamental para conseguir el efecto de extrañamiento del espectador y romper la mimesis. Frente a lo que Aristóteles y Platón llamaron *modo imitativo*, que es el modo de enunciación del teatro, en el que solo hablan los personajes, Brecht y von Trier introducen un elemento narrativo, extraño para el público.

En el caso de *El consentidor* y *El disentidor* esta instancia narrativa se corresponde con el coro. Esto no se aleja demasiado de la tragedia clásica, donde también existía ese coro. Sin embargo, y teniendo en cuenta la presencia de espacios simbólicos, en este trabajo se ha postulado que esto se pueda deber a la influencia del teatro oriental, donde el canto y la danza son elementos intrínsecos del espectáculo teatral (no podemos olvidar que la obra de Brecht está basada en una obra de *Nô japonés*). Por otro lado, en el caso de *Dogville*, la instancia narrativa se manifiesta a través de una voz en *off*, que narra lo que les sucede a los personajes del pueblo/ciudad de *Dogville*. Se trata de un

narrador heterodiegético, omnisciente, capaz de conocer todos los pensamientos de los habitantes de Dogville.

Por último, podemos decir que ambas obras pertenecen a un modelo de mundo de tipo II, y que ninguna de ellas rompe (o al menos, no lo parece) la lógica ficcional. Sin embargo, es posible que, en un futuro, utilizando estas técnicas mencionadas, como una voz en *off*, o un espacio escénico cargado de simbolismo, se puedan realizar transgresiones en la lógica ficcional que conecten el *mundo del autor* con el *mundo de los personajes* o bien el *mundo de los actores* con el *mundo de los personajes*.

IMÁGENES



Fot. 1. Imagen tomada de la representación teatral de *El consentidor y El disentidor* realizada por la Escuela Municipal de Arte Dramático de Madrid (extraída del video con la siguiente URL

<https://www.youtube.com/watch?v=s9GYr3B2bsk>. Fecha de consulta: 12/04/2021).



Fot. 2. Fotograma de la película *Dogville*.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel (1990), *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina.
- ALBALADEJO, Tomás (1986), *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad de Alicante.
- ARISTÓTELES (2003), «Arte Poética», en *Aristóteles y Horacio, Artes poéticas*, trad. de A. González, Madrid: Visor, págs. 44-147.
- BRECHT, Bertolt (2004), *Escritos sobre el teatro*, Madrid, Alba.
- BRECHT, Bertolt (1983), *Pequeño organon para el teatro*, Granada, Editorial don Quijote.
- BRECHT, Bertolt (1989), «El consentidor y El disentidor», en *Teatro completo*, III, Madrid, Alianza Editorial.
- CASTRO, Sixto (2005), *En teoría, es arte. Una introducción a la estética*, Salamanca-Madrid, San Esteban-EDIBESA.
- CROCE, Benedetto (1979), *Breviario de estética*, Madrid, Espasa-Calpe.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio (1999), *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza.
- FRIEDMAN, Norman (1967), «Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept», en P. Stevick (ed.), *The theory of the novel*, Nueva York, The Free Press, págs 108-138 [En línea: https://www.jstor.org/stable/459894?seq=1#metadata_info_tab_contents. Fecha de consulta: 15/03/2021]
- GARCÍA BERRIO, Antonio y HUERTA CALVO, Javier (1992), *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra.

- GENETTE, Gérard (1989), *Figuras III*, trad. de Carlos Manzano, Barcelona, Lumen.
- GENETTE, Gérard (1993), *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen.
- GRAUMANN SÖLTER, Andrés (2011), «Efectos estéticos y el gesto teatral en Bertolt Brecht y las huellas posdramáticas en Heine Müller», *Repertório, Salvador*, 2, págs. 11-22 [En línea: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwifmoXCv_jvAhXBy4UKHYp1A9MQFjAAegQIBBAD&url=https%3A%2F%2Fperiodicos.ufba.br%2Findex.php%2Frevteatro%2Farticle%2Fdownload%2F5722%2F4130&usq=AOvVaw28BWbYBFCvnykYr1PsKwi. Fecha de consulta: 08/04/2021].
- LEBRÓN SAVIÑÓN, Mariano (1981), «El teatro en el Japón», *Revista Aula*, 37, págs. 9-21.
- MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso (2004), «Los géneros literarios y la teoría de la ficción: el mundo del autor y el mundo de los personajes», en C. Mendes de Sousa y R. Patricio (eds.), *Largo mundo alumiado. Estudos em homenagem a Vítor Aguiar e Silva*, Braga, Centro de estudos humanísticos Universidad do Minho [En línea: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/3203>. Fecha de consulta: 05/04/2021]
- MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso (2015), *Literatura y ficción. Ruptura de la lógica ficcional*, Berna, Peter Lang [En línea: <http://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/22944/A.%20Mart%C3%ADn%20Jim%C3%A9nez%20Literatura%20y%20ficcio.n.%20La%20ruptura%20de%20la%20l%C3%B3gica%20ficcional.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Fecha de consulta: 02/02/2021]
- PAN, Suping (2004), *Estudio comparado del teatro chino y el teatro del Siglo de Oro español*, Valladolid, Universidad de Valladolid [tesis doctoral].
- PLATÓN (1988), *Diálogos IV. República*, ed. de C. Eggers Lan, Madrid, Gredos.
- RODRIGO BURÓN, Dulcinea (2013), «El origen del teatro épico. Fundamentos para una práctica revolucionaria», *SCIENTIA HELMANTICA. Revista Internacional de Filosofía*, 1, págs 137-163. [En línea: <http://revistascientiahelmantica.usal.es/docs/Vol.01/08.-El-origen-del-Teatro-Épico.pdf>. Fecha de consulta: 12/04/2021]
- VON TRIER, Lars (Dirección) (2003), *Dogville* [Película].

Fecha de recepción: 11/05/22.

Fecha de aceptación: 23/07/22.

***Nuestra Señora de París*, de Victor Hugo:
su influencia sobre la percepción del teatro
medieval en el cine**

***Notre Dame de Paris* by Victor Hugo:
his influence on the perception of medieval
theatre in the cinema**

ANGÉLICA GARCÍA-MANSO
Universidad de Extremadura
angelicamanso@hotmail.es
ORCID ID: 0000-0002-9068-9379

FRANCISCO JAVIER TOVAR PAZ
Universidad de Extremadura
fjtovar@unex.es
ORCID ID: 0000-0002-1272-0211

Resumen: Se analizan cuatro adaptaciones filmicas de *Notre Dame de Paris* (1831), de Victor Hugo, como iconografías del imaginario del teatro medieval en la contemporaneidad. Si bien cada una de las versiones posee motivos singulares (como el traslado de la fiesta a la noche, la abismación escenográfica, la plasticidad guiñolesca y la derivación hacia los *cartoons*), se establece como lugar común el entablado en el centro de la plaza y el traslado de las figuras de las *moralités* medievales, tal como las concibe Hugo, hacia las calles. De fondo, se propone una lectura en clave de rebelión política del fenómeno teatral sobre la denuncia religiosa y de la aristocracia con la que se ironiza en la novela.

Palabras clave: Teatro en cine, teatro medieval, escenografías, Victor Hugo, adaptaciones filmicas, imaginarios contemporáneos.

Abstract: Four film adaptations of Victor Hugo's *Notre Dame de Paris* (1831) are analysed as iconographies of the imaginary of medieval theatre in contemporary times. Although each of the versions has unique motifs (such as the transfer of the festival to the night, the scenographic *mettre en abyme*, the guignolesque plasticity, and the cartoons), the theatrical topic is established by the entablature in the centre of the square and the transfer of the figures of medieval *moralité*, as conceived by Hugo, to the streets. In the background, a reading in the key to political rebellion of the theatrical phenomenon is proposed and not only on the religious and aristocratic society denounced in the novel.

Keywords: Theatre in cinema, medieval theatre, scenographies, Victor Hugo, film adaptations, modern imaginaries.

1. INTRODUCCIÓN: LA NOVELA DE VICTOR HUGO EN EL CINE

Es nuestro propósito considerar cómo se forja la percepción actual del amplio y difuso espectro del teatro en la Edad Media y, a este respecto, sorprende el papel que juega una novela decimonónica, obra de Victor Hugo, cuya trama se sitúa en los límites cronológicos finales del mundo medieval; se trata de *Nuestra Señora de París* (aparecida en su primera edición en el año 1831) (Prévost & Hamel, 2003). Es que en muchas ocasiones, el tratamiento que el cine en general hace del teatro en el Medioevo se inspira en las páginas del escritor francés, quien con su obra inicia y crea un estado de opinión sobre las representaciones que no solo afecta al momento en que se fecha la trama, sino que se generaliza al conjunto de la época¹.

Por lo demás, mediante la figura del narrador omnisciente, el autor no solo se hace él mismo de continuo presente en el texto, sino que comenta como escritor el proceso de creación literaria, algo particularmente relevante en las descripciones de las representaciones teatrales. Victor Hugo aporta así un distanciamiento literario que resulta moderno (Hiddleston, 2002), a la vez que facilita la recreación imaginaria de las situaciones y personajes del relato en las artes posteriores, entre las que se cuenta el cine². En este contexto, la historia de Quasimodo y Esmeralda —una recreación de un amor imposible y, por ello, romántico, basado en el tándem de atracción de la bella por la bestia— da cabida a temas modernos, como la aparición de la imprenta, la denuncia de los juicios inquisitoriales o la justificación de la rebelión social, al tiempo que ofrece una ambientación propiamente medieval (Tapie, 2000; Cazanave, 2010, con referencias también a adaptaciones filmicas). A su vez, todo ello resulta apreciable en las escenas teatrales, a pesar de los anacronismos, confusiones y errores en los que el autor incurre —pues no en vano el mismo Victor Hugo era dramaturgo y comprendía el hecho teatral desde su propia experiencia—.

Las escenas teatrales aparecen, sobre todo, en los primeros compases de la novela (como sucederá en buena medida en los tratamientos filmicos) y lo hacen mediante una contraposición, la de la

¹ Sobre el tratamiento de la Edad Media en el cine existen numerosos estudios. Entre las monografías de conjunto pioneras se cuentan las de Williams (1990) y Attolini (1993), y en lo que concierne al ámbito español los trabajos de Barrio (2005) y Alonso, Alonso & Mastache (2007).

² La influencia de la novela en el cine y la caracterización que poseen las adaptaciones han sido objeto de un elaborado trabajo por parte de Tapie (2000), si bien no se centra expresamente en los motivos de índole teatral.

celebración aristocrática frente a la popular, fundidas una y otra por el gozne que representa el momento de la procesión de embajadores y autoridades eclesiásticas ante la plebe por la calle hasta llegar al salón del palacio, en tanto el pueblo se dispone para festejar el nombramiento de un prelado bufonesco en una especie de carnaval que dura una única jornada. Así, de forma irónica en el contexto de la primera de las representaciones citadas, la palaciega, Hugo exhortará extradiegéticamente al lector mediante las expresiones latinas «*Evoé Jupiter*» (pues el dios Júpiter es también uno de los personajes de la obra que se representa) y «*Plaudite cives*» y lo invitará a integrarse en la fiesta teatral con unas referencias que proceden del teatro antiguo. Se trata de dos deliberados anacronismos: por una parte, la invocación a Júpiter puede resultar extraña en un entorno medieval; y por otra, la referencia a los participantes como «ciudadanos», a pesar de ser literal, evoca más bien a la sociedad francesa nacida de la Revolución de 1789 y a sus secuelas que a un ambiente propiamente medieval.

Pero el equívoco sobre el teatro medieval afecta no solo a su espacio y contenido, sino también a su carácter. Tal carácter se descubre a partir de las dos tipologías básicas de las que parte el escritor: el *mysterium* y la *moralité*. El primero responde a la representación de un pasaje bíblico, que puede consistir en una trama autónoma o depender o desarrollarse en paralelo a una celebración litúrgica. La segunda responde a la concepción de una alegoría religiosa, motivo que hace que nazca en entornos cultos —propios de las emergentes universidades— y en espacios conventuales, concibiéndose en uno y otro caso como forma de pedagogía escolar. Ciertamente, en momentos de Edad Media avanzada³, uno y otro han salido ya de sus entornos originarios, el espacio sagrado y litúrgico y el espacio académico y cortesano, para pasar a ocupar lugares como los pórticos de las iglesias, las plazas y las tabernas con escenarios desmontables sobre peanas y carromatos, además de su incorporación por parte de cómicos ambulantes⁴. No obstante, Hugo devuelve a los espacios interiores la representación con público; en tanto en el exterior —excepción hecha del nombramiento jocoso de un Papa de los Locos— todo el mundo participa del carnaval. En otras palabras, no

³ Incluso en la contemporaneidad y como juego metateatral, un director de cine y teatro, además de autor y guionista como Ingmar Bergman escribe una *moralité*, aunque destinada a la emisión radiofónica (Bergman, 1961).

⁴ Sobre el teatro medieval en su conjunto pueden consultarse Huerta (1984), Massip (1992) o Perinelli (2011), por citar únicamente tres referentes bibliográficos. Especial interés por sus enfoques metodológicos contemporáneos merece Symes (2017).

existen espectadores y, consecuentemente, no se puede hablar *stricto sensu* de teatro, como tampoco sería posible hacerlo con las *masquerades*, que se dan en los interiores palaciegos. Acaso la denominación más pertinente se corresponda con la que se define en español como «mojiganga», aunque esta se documenta con posterioridad (Buezo, 1993).

Para el escritor, en fin, cabe un tercer tipo de manifestación, que nace de la posibilidad de que convivan la idea de comedia con la de *moralité*, de forma que pueda ser reconocible por estratos sociales diversos. Ello supondría también que se representan obras teatrales a partir de tramas cotidianas —es decir, no religiosas—, que son ajenas a la realidad administrativa y política del mundo medieval, en las que se recurre a dioses paganos y situaciones heredadas de las peripecias que planteaban los comediógrafos romanos Plauto y Terencio. No obstante, dicha posibilidad no desgaja la comedia de la *moralité*, sino que la hibrida, según una tradición de la denominada «comedia elegíaca» de índole académica (Glinska, 2011). Es más, con el tiempo, la potenciación del papel de símbolos abstractos de las *moralités* y de cómo estos sobrepasan el ámbito de lo alegórico para constituir un fin en sí mismos está en el origen de los personajes tipificados de la *commedia dell'arte* (Ferrone, 1997) y del tratamiento humorístico presente en las versiones que se llevarán a cabo del texto de Hugo.

Las adaptaciones cinematográficas procederán a readaptar la lectura que Hugo hace del teatro medieval para reivindicar una especie de *moralité* callejera, cuyo contenido incluso puede tener sentido de acción política. Como paralelo eclesiástico, tal acción se hace coincidir con la celebración de la elección del ya citado Papa de los Locos. Así, frente a lo usual, los actores de la *moralité* salen a la calle y se mezclan en un espectáculo cuyo desarrollo coincide con el que describe Mijail Bajtin (2003) como característico de la fiesta popular en la Edad Media, en la que las gentes comunes se convierten en protagonistas de una obra sin público. Se trata de una representación en la que, básicamente, se invierten los roles sociales, a la manera de un carnaval⁵, más que de un desfile propiamente dicho⁶.

En este contexto, al margen de otros escritores que han abordado con anterioridad a Victor Hugo las formas del teatro medieval en sus obras —como, por señalar dos de los analizados por Mijail Bajtin en la

⁵ El fenómeno responde a un tipo de manifestación con orígenes anteriores al cristianismo (Sardón, 1996).

⁶ Acerca de las distintas formas de celebraciones y fiestas en la última etapa medieval puede verse el estudio reciente de Narbona (2017).

obra antes mencionada, François Rabelais o Johann Wolfgang von Goethe—, la influencia de las claves teatrales de *Nuestra Señora de París* en el imaginario colectivo a través del cine resulta la más poderosa en virtud del mayor número de filmes que, inspirados en esta, recogen menciones a las formas de representación en la Edad Media⁷.

Varias son las versiones que desde la época muda del Séptimo Arte han volcado al Séptimo Arte la novela de Hugo, aparecida en su primera edición en el año 1831, con títulos que alternan el de la novela con otros, como *El jorobado de Notre Dame* y *Esmeralda*⁸. Entre los filmes más conocidos y relevantes, una vez que el cine ya se concibe como arte, están los de 1923 (*El jorobado de Notre Dame / The Hunchback of Notre Dame*, de Wallace Wosley, EEUU), 1939 (*Esmeralda la zingara / The Hunchback of Notre Dame*, de William Dieterle, EEUU), 1956 (*Nuestra Señora de París / Notre Dame de Paris*, de Jean Delannoy, Francia) y 1996 (versión en dibujos animados de la productora Disney: *El jorobado de Notre Dame / The Hunchback of Notre Dame*, de Gary Trousdale y Kirk Wise, EEUU). También en la actualidad numerosas versiones para la televisión y adaptaciones teatrales filmadas copan el interés por una historia y unos personajes que han devenido prácticamente desde sus orígenes en mito un contemporáneo⁹.

El mismo Hugo, ante el éxito de la novela, se había implicado en la realización de un libreto para una versión operística, indicio preciso de su enorme difusión (Conton, 2014). El libreto sirvió para potenciar el carácter icónico de sus protagonistas en detrimento de otros aspectos centrales de la trama, como son el entorno de la catedral de Notre Dame en París y un ambiente sociológico multipolar: las masas populares, la iglesia, la administración regia y tanto los marginados étnicos y como aquellos excluidos por deformidad física. El componente

⁷ De filmes inspirados en Rabelais apenas existen títulos (sí escenas en numerosas películas, que sería prolijo enumerar ahora). Por su parte, Goethe ha tenido fortuna en el Séptimo Arte a través de su célebre *Fausto*, con numerosas versiones, entre las que destaca el clásico de F. W. Murnau (1926). Sin embargo, no sucede lo mismo con su obra *Wilhelm Meister*, donde desarrolla aspectos sobre el teatro que no han despertado el interés del cine.

⁸ Ya la primera versión filmica conocida, del año 1905, de la que apenas quedan restos, llevaba por título *Esmeralda*. Fue dirigida por una de las mujeres pioneras en la dirección de cine, Alice Guy Blanche, con la colaboración de Victorin-Hyppolite Jasset.

⁹ Otras dos producciones que han tenido eco público son las de los años 1982, dirigida por Michael Turner, y 1997, de Peter Medak, además de otras versiones animadas, musicales e incluso con ambientaciones actuales. Las de Turner y Medak son producciones televisivas. La primera de ellas ha sido ponderada por Onofrei (2018).

teatral, que abre la novela y que de alguna manera actúa como programa para anticipar el relato, también se ve postergado en el libreto.

El cine, como suele ser habitualmente, no evitará las incoherencias que a propósito del teatro alberga la novela, ni las resolverá. Todo lo contrario, desde la versión muda por excelencia del año 1923, la pantalla ha sido capaz de descubrir y recrear cómo los espectáculos teatrales con los que se inicia el relato constituyen un motivo programático del conjunto de la novela. De esta manera, el relato se presenta en un continuo *crescendo* que culmina en una doble apoteosis: la fiesta en los primeros capítulos, y, al final de la historia, el drama de unos personajes que actúan en unos roles que no les corresponden socialmente. Es más, el ambiente teatral supone la participación de la masa popular en unos festejos, organizados por las elites de los poderosos, que se invierten al final del relato y adoptan la forma de rebelión popular ante la fachada de la catedral parisina. De esta manera, el cine potencia el sentido que el escritor ha impreso a lo teatral en su novela. A su vez, la revuelta final, aunque controlada en los límites del drama amoroso, vendrá justificada también en buena medida por la libertad que transmite el espectáculo en la calle. El carácter icónico antes señalado se verá reforzado en las adaptaciones filmicas con la aparición de actores emblemáticos, como Lon Chaney en la versión silente, o Charles Laughton y Anthony Quinn o Maureen O'Hara y Gina Lollobrigida en las versiones ya sonoras de las décadas de los años treinta y cincuenta.

2. EL TEATRO BUSCA LA NOCHE: LA VERSIÓN MUDA DE NUESTRA SEÑORA DE PARÍS

La película del año 1923, de enorme éxito en su momento y reconocida en buena medida en la Historia del Séptimo Arte por la histriónica actuación del actor Lon Chaney, es la primera gran superproducción inspirada en la novela Hugo a la que se da una clave de interpretación eminentemente política. En esta, frente a lo que sucede en la novela, lo propiamente teatral tarda en hacerse presente, pues prevalece el icono del jorobado entre las gárgolas de la catedral, y, de hecho, es un punto de vista cenital el que primero se muestra en torno a los preparativos de una fiesta en la plaza de la fachada en la que Quasimodo va a ser un involuntario protagonista (Fig. 1). En la imagen importan los exteriores, en los que el escritor Gringoire es presentado como un poeta callejero (y no palaciego o académico), y donde se muestra el espectáculo de la bailarina gitana Esmeralda; en fin, el entarimado elevado, al que se accede mediante una escalinata y que se

dispone en el centro de la plaza, se convierte en trono y en patíbulo del jorobado protagonista.

Así, en lo que se refiere al espectáculo, la aportación fundamental del filme viene dada por la calle, una forma de potenciar el icono visual de la catedral y, a la vez, de conectar la fiesta popular con una rebelión política cuya mecha prenden involuntariamente Esmeralda y Quasimodo. Es tal fiesta popular la que vehicula la tipología de la representación, en primer lugar, con la delimitación del espacio de la plaza a partir de unas dimensiones enormes que se focalizan en un centro con un escenario montado; y en segundo lugar, con el traslado del festejo a la noche. Es en las sombras donde aparecen figurines y caretas que proceden de las *moralités* medievales, como reflejan de manera patente los disfraces de esqueletos que representan la muerte (Fig. 2).

El destino del tablado es presentarlo como un trono para el «Papa de los locos», aunque los atributos que se le confieren en el filme no son eclesiásticos, sino regios, como una corona radial y una capa con flores de lis cuya mofa conviene más a la intención política que la película pretende. De ahí su variación a «Rey de los locos» que pervivirá en las versiones de 1936 y 1984 —si bien el cambio estaba presente ya en el medimetro de Albert Capellani, de 1911, donde Esmeralda es presentada como «reina de los ladrones»—.

La teatralidad queda supeditada a la propia fiesta popular, con una participación colectiva sin una *troupe* que le acompañe, a excepción de Esmeralda que encarna la individualidad. Solamente un bufón, que acompaña al flagelador y al propio reo que ocupan el patíbulo, se convierte en referente teatral con sus chanzas bufonescas. Pero, también, el filme presta atención a la fiesta en el interior del palacio, en medio de la celebración de un banquete sobre cuyas mesas bailan saltimbanquis, en una llamativa inversión en la que el festejo popular entra en los aposentos cortesanos. Así, entre las paredes institucionales se cuelan volatineros y titiriteros, en tanto en la plaza se dispone un estrado para parodiar el funcionamiento de los estamentos eclesiástico y aristocrático, de los embajadores extranjeros y, al cabo, de la realeza.

El resultado deviene coral, pues Quasimodo y Esmeralda pasan a ser víctimas propiciatorias del espectáculo y no actores voluntarios de este. Es en el *maremágnum* de gentes donde se encuentran a resguardo los personajes pérfidos y depravados, que cometen la felonía de raptar a Esmeralda. Por su parte, Quasimodo sí está a gusto en el papel hasta que es torturado en el mismo lugar donde, a su manera, había triunfado ante las masas reunidas en la plaza: el entablado teatral se convierte pues en su patíbulo, en un espectáculo que deviene ahora martirial (al

fin y al cabo, en última instancia, el martirio responde a un proceso propio del cristianismo).

3. LA PELÍCULA DE DIETERLE: EL DESCENSO DESDE EL FRENTE DE LA CATEDRAL A UN TEATRILLO DE ARQUITECTURA GÓTICA

En la película de William Dieterle, del año 1939, una panorámica general ofrece una visión abigarrada de la plaza frente a Notre Dame, edificio que no se muestra en pantalla como aguardando en suspenso su mostración. En la planicie frente a la fachada se han instalado diferentes tarimas teatrales, además de palcos para las autoridades, en forma de miradores decorados con estandartes. En los tablados abiertos y al pie de calle, saltimbanquis y funambulistas entretienen a la multitud, mientras se organiza sobre uno de los carros un espectáculo propiamente teatral, con un escenario con cortinajes y un gablete que evoca la fachada gótica de Notre Dame en el que llevar a cabo una *moralité* callejera. En tal representación predominan las máscaras simbólicas y la muerte en forma de esqueleto, además de un rapsoda que acompaña a los actores al pie del tablado con sus recitados y el repiqueteo de un tambor. La sucesión de espacios responde iconográficamente a la imagen de grabados tardíos en los que se reproducen festejos de diversa índole, entre los que no faltan entablados y casetas teatrales.

La singular *moralité* se verá interrumpida por la irrupción de los que celebran la denominada Fiesta de los Locos. De esta forma, un mismo espacio permite la mostración simultánea de los dos espectáculos que contraponen Victor Hugo por separado en su novela, al tiempo que, anticipa programáticamente el desenlace de la historia: la incursión de la plebe en el espacio religioso de la catedral tras conocer la verdadera identidad del jorobado, designado como rey de los locos no solo por su simpleza mental, sino por las injusticias que es capaz de soportar. La fusión de sendos espacios constituye uno de los principales logros escenográficos de la propuesta de Dieterle.

En lo que se refiere al espacio teatral propiamente dicho, se trata de un entablamiento escalonado, además de exento, sobre el que, según hemos dicho, se muestra un gablete gótico (es decir, un frontón triangular con ojiva y pináculos) que sirve como fondo del escenario, cuya parte inferior está ocupada por cortinajes que velan en el espacio central y en los laterales la parte trasera de dicho escenario. En realidad, la estructura anticipa, en cierta forma, la arquitectura característica de la misma catedral de Notre Dame que inspira el relato. Por delante, una barandilla marca el límite del entarimado, con

espacio suficiente entre el escenario y el borde como para instalar una escalera sobre la que se empina una de las figuras mitológicas. En el centro del gablete, un rosetón se convertirá, tras la *moralité*, en el objeto fundamental de la imagen, pues será atravesado por la testa calva de uno de los locos que hace mímica con el rostro dibujado en la parte superior de su cráneo (Fig. 3).

En cuanto a la representación que se podría denominar seria, esta recoge un orbe triangular, con tres figuras: la central, que encarna a la divinidad, como un sol encaramado sobre una escalera; a su izquierda una luna blanca y a su derecha una luna negra, el bien y el mal, en torno a los que danza un esqueleto, la muerte con su guadaña; mientras que, al pie del escenario, un juglar acompañado de un tambor va relatando lo que el drama representa, pues los actores no declaman. Los fingidos locos interrumpen la representación seria, e incluso destruyen parte del escenario jaleados por su cuadrilla, como indicio de que no es tal lugar el apropiado para una *moralité*, y menos aún en un contexto de fiesta.

Se propugna, en fin, un imaginario rico y elaborado, inspirado en el texto de Victor Hugo, pero con una iconografía filmica propia que utiliza el espacio público como espacio teatral, sin limitar las representaciones al modelo de espacio cerrado que encarnan los «corrales de comedia» y que culminarán con los denominados «teatros a la italiana». A su vez, la escenografía supone una abismación de la propia catedral, de forma que lo que sucede sobre las tablas de alguna manera adquiere un relieve programático.

4. JEAN DELANNOY: HACIA UNA INTERPRETACIÓN MÁS FIDEDIGNA DEL TEXTO

El filme de Jean Delannoy, del año 1956, se caracteriza por recurrir a un cromatismo brillante que refuerzan el juego teatral que subyace en la trama. Así, de forma llamativa, la grandilocuencia guiñolesco del filme reconoce implícitamente el carácter en esencia diletante de la novela —planteada esta como un juego, con varios niveles de diálogo, según hemos apuntado ya, con diferentes niveles en la recreación del relato los cuales se dan entre el escritor y el lector, entre el lector y los personajes y entre los personajes entre sí; por lo que, de dicha forma, el texto responde a una celebración de la literatura y a su capacidad de generar símbolos y vivencias— y, por ello mismo, resulta la más respetuosa con el espíritu de la novela, acaso porque el propio director era francés. En efecto, el filme se abre con la representación teatral en el interior del palacio de un «misterio nuevo», en el que Júpiter (reconocido iconográficamente por los rayos plateados que

porta en su mano), comparte escena con la Virgen María, en tanto se discute en medio de la algarabía de los asistentes sobre si se trata de una *moralité* o de un *misterio*. De tratarse de un *misterio* tal como se entendía este habitualmente, la representación tendría que estar basada en textos bíblicos y litúrgicos, de forma que solamente la presencia de la Virgen permitiría hablar de este tipo de obra. Por su parte, la *moralité* supone un proceso de abstracción mayor, con figuras alegóricas mediante las que interpretar contenidos teológicos. La interrelación de uno y otro modelos teatrales está latente no solo en la expresión «*misterio nuevo*», sino que procede de la propia comedia antigua. En efecto, en *Anfitrión*, de Plauto, una obra de por sí híbrida, se juega con la mezcla de los géneros de la comedia y la tragedia tal como se conciben en época romana, donde los dioses no aparecen en las comedias. El comediógrafo latino ha de justificar en el prólogo por qué participan Júpiter y Mercurio. Por lo demás, *Anfitrión* se presenta como una obra que, en ocasiones, se ha leído en clave evangélica a partir del paralelismo que ofrece el personaje de Anfitrión con San José y ya había sido objeto de adaptación en el siglo XII por parte de Vital de Blois en su obra *Geta*, con forma versificada y retórica o, en otras palabras, como texto que, al igual que sucede en la disputa teatral en la novela de Hugo, adquiere sentido en un ámbito escolástico (Body, 2002).

Desde esa perspectiva, el juego teatral se expresa mediante la contraposición entre interior (las representaciones propiamente teatrales) y exterior (el festival en el que, al cabo, termina desembocando el espectáculo palaciego —como revela este pulule de disfraces propios de una *moralité*—, y donde tiene lugar, sobre todo, la entronización del Papa de los Locos —con la denominación correcta de Papa, al tratarse de una autoridad eclesiástica, según aparece también en el texto de Hugo, y no de un monarca o Rey de los Locos—). El resultado también adquiere las formas exageradas de un guiñol. De acuerdo con ello, la reflexión sobre el sentido de las distintas formas del teatro confiere fondo y forma al filme, pues, de un lado, plantea el relato como un juego de personajes tópicos y, de otro, de situaciones arquetípicas.

En las calles los disfraces de la *moralité*, como el referido a la muerte, ni siquiera desentonan con motivos ya establecidos en las versiones cinematográficas previas, si bien la iconografía cambia, dado que el de la parca aparece con una guadaña (Fig. 4).

5. LA VERSIÓN DE LA PRODUCTORA DISNEY: MARIONETAS Y CARTOONS EN ABISMACIÓN

La versión animada de la productora Disney, dirigida por Gary Trousdale y Kirk Wise en el año 1996¹⁰, se inspira nítidamente en la propuesta de William Dieterle del año 1939. En relación con el tema teatral, la misma saca de nuevo de forma directa a la calle las representaciones con una vista cenital que es fuertemente deudora de dicha película. No obstante, no deja de estar en deuda con el filme de 1956 a la hora de recurrir de manera expresa al guiñol; además de a una paleta de colores que distancian la trama de la realidad, más aún cuando, al tratarse de una película de dibujos animados con un receptor de amplio espectro¹¹, las licencias que el guion se toma frente al relato originario constituyen una parte intrínseca de su objetivo. Se trata de licencias narrativas de enorme sugerencia al animar las gárgolas de piedra y convertirlas en compañeras del propio Quasimodo (Craven, 2012), al tiempo que se transforma en personaje la propia catedral y se crea así una lograda forma de abismación retórica. En efecto, el procedimiento refleja un modelo *en abyme* (o de ficción dentro de la ficción; o del teatro dentro del teatro) que tiene su correspondencia en el guiñol en cómo la historia tiene dos vertientes: la que sigue los dibujos animados y la de la representación en el teatrillo de marionetas en que se convierte el carromato de los comediantes medievales (Fig. 5). El guion es obra de Tab Murphy, responsable también del largometraje animado *Tarzán* de 1999, y de Irene Mecchi, con experiencia en *Hércules* (1997); dos filmes que, aunque con tratamientos singulares, aportan de fondo, sobre todo el segundo de los citados, un sutil juego teatral.

La referencia teatral en el exterior se sitúa en la mostración de una procesión popular o pasacalles que aglutina un desfile de máscaras y de estandartes con figuras de animales, entre los que destaca un pez que persigue a una anacrónica lata de conservas, como homenaje a la propia tradición de los *cartoons* cinematográficos. La fiesta del carnaval como representación queda reflejada en las imágenes de las figuras, más o menos infantiles, que se suben a las tablas para ser descabezadas como frutas como si se tratara de un juego. En fin, no aparece la figura del esqueleto, tan propia de una *moralité* y presente en las versiones

¹⁰ La compañía Disney produjo en el año 2002 una secuela, con el sobretítulo español *El secreto de la campana* (*The Hunchback of Notre Dame II*), dirigida por Bradley Raymond, la cual, aunque mantiene los personajes y en buena medida el equipo técnico, ya no se ciñe al arquetipo del relato de Victor Hugo.

¹¹ Hasta el punto de ofrecer aspectos inclusivos como formas de gestualidad que se inspiran en la lengua de los sordos (Ue, 2018: 330).

clásicas, pues, de hecho, en la película no se aborda la definición del teatro litúrgico ni teológico, como era de esperar al estar dirigida, entre otros públicos, al infantil.

6. CONCLUSIÓN: LA REPRESENTACIÓN CALLEJERA COMO CLAVE DEL TEATRO MEDIEVAL EN EL CINE

Como hemos indicado en epígrafes precedentes, ya el texto de *Notre Dame de Paris* fue objeto de transformación a manos del mismo Victor Hugo como libreto operístico, el cual, si bien no es fuente directa de las versiones filmicas una vez que se desarrolló el Séptimo Arte, sí se trata de una versión que alberga motivos que, híbridos con los del relato extenso, establecen la percepción actual de las aventuras de Quasimodo y Esmeralda en el imaginario contemporáneo. Por su parte, el cine hace diferentes lecturas de dicha hibridación, a la vez que reconoce el componente teatral como uno de los temas clave del relato. A este respecto, también la caracterización que el arte filmico hace del teatro medieval en las sucesivas adaptaciones de la novela contribuye a generar un imaginario sobre las formas de la representación en momentos de Edad Media avanzada.

Así, la historia de Esmeralda y Quasimodo, actualización del mito de Polifemo y Galatea, se ha convertido en uno de los hitos de la cultura contemporánea gracias al cine. En lo que concierne concretamente al teatro, Hugo hace descansar en el personaje de Gringoire la percepción de un contexto teatral dentro de la trama. Se trata de un personaje de ficción que, en buena medida, se mostrará, excepción hecha en cierta medida del filme de Delannoy, como un poeta callejero a la manera del histórico François Villon¹².

Esta condición de poeta callejero se produce en consonancia con el traslado a la calle, en forma de carnaval, de las figuras del teatro de las representaciones de *moralités*. De esta manera, la iconografía de la muerte, de ángeles y demonios, de virtudes y vicios, asociados los segundos al dios Baco, salen fuera del marco escenográfico para mezclarse con los disfraces de oficios, además de con caperuzas, pieles y otros atributos de animales.

No solamente salen a la calle, sino a la noche, a la abismación arquitectónica de la escenografía de la catedral, con la inclusión de

¹² Poeta francés del siglo XV, de vida azarosa y precursor del icono de autor maldito. El cine ha prestado atención a su figura en filmes como *El vagabundo poeta* (*The Beloved Rogue*, 1927), de Alan Crosland, o *El rey vagabundo* (*The Vagabond King*, 1930), de Ludwig Berger y Ernst Lubitsch. En la primera de las citadas aparecen escenas de un «Festival de los Locos» nitidamente inspiradas en la versión de *El jorobado de Notre Dame*, del año 1923.

malabaristas y volatineros de habilidades circenses e incluso con marionetas. Derivado de ello, el teatro se presenta como una fiesta total. En efecto, de acuerdo con lo expuesto, los filmes considerados desarrollan respectivamente una fiesta nocturna, un teatrillo gótico, la mostración de un colorista oficio de histriones como anticipación de la *commedia dell'arte* o, finalmente, un teatro de marionetas de dibujos animados, como una progresión hacia la desmitificación de la historia. Y es que, en tanto en la novela lo profano y lo cristiano son dos polos también en procesos de inversión temática, la desaparición del debate religioso (como refleja, además, el cambio de la fiesta de «Papa de los Locos» a «Rey de los Locos») implica un enfoque diferente también en lo teatral: se trata de oponer la representación palaciega (trasladada al teatrillo exterior en Dieterle) a la callejera. En el filme mudo, ambos entornos son festivos; en Dieterle y Trousdale-Wise, el ambiente de carnaval se define fundamentalmente en la calle; en Delannoy, en fin, como versión más respetuosa de la novela entre las cuatro consideradas, resulta la propuesta más irónica: si el teatro sale a la calle es por su propia indefinición entre medios y objetivos.

Ciertamente, los filmes se citan entre sí, de forma que los más recientes tienen en cuenta los tratamientos previos y, al mismo tiempo, retroalimentan la idea que a lo largo del siglo XX el espectador se hace del teatro medieval. La percepción que se lleva a cabo parte de un tipo de representación en dos frentes: el teatro ante determinados grupos sociológicos (clérigos y aristócratas, con actuaciones palaciegas o en interior, según un modelo en aparente decadencia para el imaginario moderno) y otro para la calle, para el común de las gentes, basado este segundo caso en la fiesta y en la inversión de papeles frente a las clases superiores (siempre que tal inversión se conciba para espacios exteriores, según sucede con la elección del «papa/rey» de los locos.). A caballo entre un frente y otro, y desde una perspectiva puramente teatral, se concibe el teatro medieval como la reivindicación y transformación popular de la *moralité* religiosa; de ahí, el trasfondo carnavalesco con el que llamativamente suelen caracterizarse en el Séptimo Arte las tablas medievales.

IMÁGENES



Fig. 1: Composición de fotogramas en los que se aprecia el entablado en el centro de la plaza, visto desde las alturas de la catedral, con sus ambientes diurno y nocturno.



Fig. 2: Figuras con disfraces de esqueletos, en ambientes diurno y nocturno.



Fig. 3: Vistas del ambiente festivo en la plaza, detalle del gablete teatral y figuras de esqueleto y de un juglar.



Fig. 4: Tres ejemplos de motivos teatrales: Júpiter rodeado de virtudes cristianas que se transforman en bufones y figura de la Muerte embozada.



Fig. 5: Vistas cenital y nadir de los entornos teatrales. Carromato de comediantes transformado en teatro de títeres y pasacalles irónico, con anacrónica lata de sardinas persiguiendo a un pez.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALONSO MENÉNDEZ, Jorge, ALONSO, Juan José & MASTACHE, Enrique A. (2007), *La Edad Media en el cine*, Madrid, T&B.
- ATTOLINI, Vito (1993), *Immagini del Medioevo nel Cinema*, Bari, Dedalo.
- BAJTIN, Mijail (2003), *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Alianza.
- BARRIO BARRIO, Juan Antonio (2005), «La Edad Media en el cine del siglo XX», *Medievalismo. Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, 15, págs. 241-268.
- BERGMAN, Ingmar (1961), «Wood Painting. A Morality Play», *The Tulane Drama Review*, 6, págs. 140-152.
- BODY, Jacques (2002), «Pour Alcèmène», *Revue de Litterature Comparée*, 301, págs. 27-32.
- BUEZO CANALEJO, Catalina (1993), *La mojiganga dramática: de la fiesta al teatro*, Kassel, Reichenberger.
- CAZANAWE, Caroline (2010), «Le bénéfique tiraillement du medievale et du moyenâgeux dans le Notre Dame de Paris de Victor Hugo et ses prolongements modernes», en E. Burne-Errecade y V. Naudet (eds.), *Fantasmagories du Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, págs. 107-117.

- CONTON, Blandine (2014), «Notre Dame de Paris: Reverberations in English and American Operas», *Proceedings of the 55th International Scientific Conference of Daugavpils University*, Daugavpils (Latvia), Daugavpils Universitate, págs. 825-830.
- Craven, Allison (2012), «Esmeralda of Notre Dame: The Gypsy in Medieval View from Hugo to Disney», en T. Pugh y S. Aronstein (eds.), *The Disney Middle Ages: A Fairy-Tale and Fantasy Past*, New York, Palgrave MacMillan, págs. 225-242.
- FERRONE, Siro (1997), «La Commedia dell'Arte», *Quaderns d'Italià*, 2, págs. 9-20.
- GLINSKA, Klementyna (2011), «Les Comédies latines à la culture du savoir au XIIIe siècle: Les stratégies rhétoriques au Geta du Vital de Blois», *European Medieval Drama*, 15, págs. 1-29.
- HIDDLESTON, James A. (2002), *Victor Hugo: Romancier de l'abime*, Oxford, Legenda.
- HUERTA CALVO, Javier (1984), *El teatro medieval y renacentista*, Madrid, Playor.
- MASSIP BONET, Francesc (1992), *El teatro medieval: Voz de la divinidad, cuerpo de histrión*, Barcelona, Montesinos.
- NARBONA VIZCAÍNO, Rafael (2017), *La ciudad y la fiesta: Cultura de la representación en la sociedad medieval (siglos XIII-XV)*, Madrid, Síntesis.
- ONOFREI, Paula Andrea (2018), «Medieval Elements in Victor Hugo's The Hunchback of Notre Dame», *Anastasis. Research in Medieval Culture and Art*, 2, págs. 152-156.
- PERINELLI, Roberto (2011), *Apuntes sobre la Historia del Teatro Occidental (I)*, Buenos Aires, Inteatro.
- PREVOST, Maxime, y HAMEL, Yan (eds.) (2003), *Victor Hugo 2003-1802. Images et Transfigurations*, Montréal, Fides.
- SARDÓN NAVARRO, Isabel M. Sonia (1996), «Formas del carnaval en el teatro. Del realismo grotesco de Aristófanes a los criados de la comedia de Menandro», *Castilla. Estudios de Literatura*, 21, págs. 193-209.
- SYMES, Carol (2017), «Knowledge and Transmission: Media and Memory», en Jody Enders (ed.), *A Cultural History of Theatre. A Cultural History of Theatre in the Middle Ages*, London/New York, Bloomsbury, págs. 199-211.
- TAPIE, Marie (2000), «Les adaptations cinématographiques de Notre Dame de Paris», en Groupe Hugo (Equipe de recherche «Littérature et civilisation du XIX^e siècle»), *Communication au*

Nuestra Señora de París, de Victor Hugo

- Groupe* *Hugo* [En línea :
<http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/doc/00-12-16Tapie.pdf>. Fecha de consulta: 15/06/2021].
- UE, Tom (2018), «The Sense of an ending in The Hunchback of Notre Dame: A Converstion with Sarah Langford and Nicholas Cunha», *Journal of Adaptation in Film and Performance*, 11, págs. 327-336.
- WILLIAMS, David (1990), «Medieval Movies», *The Yearbook of English Studies*, 20, págs. 1-32.

Fecha de recepción: 02/09/21.

Fecha de aceptación: 15/12/21.

**La adaptación de *Perdita Durango*:
de Barry Gifford a Álex de la Iglesia**

**The adaptation of *Perdita Durango*:
from Barry Gifford to Álex de la Iglesia**

JUAN AGUSTÍN MANCEBO ROCA

Universidad de Castilla-La

Mancha

Juan.Mancebo@uclm.es

ORCID: 0000-0003-4942-8879

MÓNICA SÁNCHEZ TIERRASECA

Universidad de Castilla-La

Mancha

Monica.STierraseca@uclm.es

ORCID: 0000-0002-8624-3972

Resumen: Este artículo analiza la adaptación cinematográfica de la novela *59 Degrees and Raining: The Story of Perdita Durango*, de Álex de la Iglesia, contextualizando la literatura de Barry Gifford, su imaginario cinematográfico, su relación con la industria y con otros directores. Se consideran los referentes sobre los que se sistematiza el argumento del libro y su adaptación, así como los nexos, influencias y omisiones en los que se fundamenta el trasvase. El trabajo concluye con la correlación postmodernista de ambos relatos, en los que se articula la cita como una rememoración de la imagen cinematográfica en el imaginario colectivo.

Palabras clave: Ritualidad, santería, frontera, adaptación, criminal, memoria, postmodernidad.

Abstract: This article discusses the film adaptation of the novel *59 Degrees and Raining: The Story of Perdita Durango* by Álex de la Iglesia, contextualizing Barry Gifford's literature, his cinematographic imaginary, his relationship with industry, and with other directors. We consider the references on which the book's plot and the adaptation are based, as well as we also consider links, influences and omissions on which the film is founded. The article concludes with the postmodernist correlation of both stories, in which the quotation is articulated as a reminiscence of the cinematographic image in the social imaginary.

Keywords: Ritualuity, witchcraft, border, adaptation, criminal, memory, postmodernity.

No hay ser humano capaz de dirigir su propia vida, y no hay modo de que deje de intentarlo.

(Barry Gifford)

1. INTRODUCCIÓN

Perdita Durango es la adaptación de la novela *59 Degrees and Raining: The Story of Perdita Durango* (1991), de Barry Gifford, y fue el primer largometraje de Álex de la Iglesia que no partía de un texto propio. El director retomaba un proyecto sobre los guiones del propio Gifford, Bigas Luna y Cuca Canals y David Trueba y que se cerró con el libreto de De la Iglesia y Jorge Guerricaecheverría.

Tras el fenómeno de *El día de la bestia* (1995), *Perdita Durango* se convirtió en la producción más cara del cine español, un filme en el que no se escatimaron recursos con el objetivo de ser distribuido en el mercado internacional y que contó con una agresiva campaña de promoción en la que se cuidaron todos los detalles.

El rodaje en decenas de localizaciones entre México y Estados Unidos y un reparto encabezado por la musa del cine independiente Rosie Pérez, ejemplificaba la ambición de una película que buscaba abrir nuevas perspectivas, coincidiendo con el entusiasmo por la concesión del Oscar de la Academia a Fernando Trueba en 1994. *Perdita Durango* es una historia de la frontera, una *road movie* y un *western* crepuscular con códigos muy definidos que traslada una extraña y compleja iconografía poblada por los seres infrecuentes característicos de la literatura del escritor norteamericano. Pronto se convirtió en una película desmesurada, trepidante y excesiva; una propuesta sin complejos que no tuvo la fortuna, en cuanto a crítica y público, que se le auguraba; una obra atrevida de la que el propio Gifford reconocía haber perdido el control de la adaptación.

2. BARRY GIFFORD Y LA BASTARDÍA ENTRE EL CINE Y LA LITERATURA

Uno de los rasgos definitorios de la literatura de Barry Gifford (1946) es su indefectible asociación al cine, reconocida en los diferentes argumentos que ha llevado a la gran pantalla David Lynch. La más famosa fue la adaptación de la novela *Wild at Heart. The Story the Sailor & Lula* (*La historia de Sailor y Lula. Corazón salvaje*, 1989) en la homónima *Wild at Heart* (*Corazón salvaje*, 1990), protagonizada por Nicolas Cage y Laura Dern. Pese a las críticas divididas, fue premiada con la Palma de Oro del Festival de Cannes por un jurado presidido por Bernardo Bertolucci, convirtiendo al novelista en un icono del nuevo *neo-noir* de la literatura y del cine contemporáneo, así como de la cultura *indie*. La influencia de la controvertida película de Lynch

supondría el inicio de una serie de violentas *road movies* localizadas en la frontera en la década de los noventa¹.

Las aventuras de Sailor y Lula continuaron en cuatro relatos más, *Sailor's Holiday* (*Las vacaciones de Sailor*, 1991), *Sultans of Africa* (*Sultanes de África*, 1991), *Consuelo's Kiss* (*El beso de Consuelo*, 1991) y *Barry Bad Day for the Leopard Man* (*Un mal día para el Hombre Leopardo*, 1992), recogidas en *The Wild Life of Sailor & Lula* (*La vida desenfundada de Sailor y Lula*, 1992) donde los protagonistas de la shakesperiana historia continuaban inmersos en una angustiosa normalidad en la que experimentan situaciones límite a la vez que envejecen. Al igual que en *Corazón salvaje*, el universo metacinematográfico está muy presente en los relatos. De hecho, Philip Real, uno de los personajes de la última historia, imaginaba el rodaje de «una película sobre los Romeo y Julieta del Profundo Sur [...] El mundo es salvaje por dentro y extraño por fuera, eso es. *Corazón salvaje* podría ser un buen título, sin duda» (Gifford, 1993: 284). Por otra parte, en la primera historia, Bob Lee queda impresionado al ver *Blue Velvet* (*Terciopelo azul*, David Lynch, 1986): «Esa película, *Terciopelo azul*, sin embargo, debe de ser algo muy distinto. Dijo que le había fundido el cerebro, como se funden los plomos» (Gifford, 1993: 37).

La película *Corazón salvaje* fue el resultado de una obra literaria identificada con el cine y supuso el principio de una fructífera relación entre el autor y el director gracias a la cual desarrollaron proyectos como *Hotel Room* (1993), una serie de tres episodios de media hora para HBO dirigidos por el cineasta para los que Gifford escribió expresamente los capítulos *Blackout* y *Tricks*, así como el guion de *Lost Highway* (*Carretera perdida*, 1997), uno de los largometrajes que mejor trasladó el inquietante universo del director. *Carretera perdida* se estructuraba sobre una frase de *Night people* (*Gente nocturna*, 1992): «tú y yo somos un par de apaches, que cabalgan como locos por aquel camino olvidado que cantaba Hank Williams» (Gifford, 1995: 16). En este caso Lynch tenía los derechos, pero era incapaz de elaborar un guion. Ambos trabajaron en el libreto partiendo de la premisa kafkiana de que alguien despertaba convertido en otra persona. El resultado satisfizo al novelista, quien la sigue considerando su adaptación más fiel a la pantalla. En cualquier caso, Gifford y Lynch comparten una visión similar sobre las películas: «entras en un sueño y debes entregarte a ese sueño, rendirte a él del todo. No es una visión muy distinta a la que

¹ *El mariachi* (Robert Rodríguez, 1992), *Natural born killers* (*Asesinos natos*, Oliver Stone, 1994), *Desperado* (Robert Rodríguez, 1995), *U-Turn* (*Giro al infierno*, Oliver Stone, 1997) y *Perdita Durango*.

tenía Buñuel: cualquier cosa es posible, dejás de preocuparte por los parámetros convencionales de cualquier película» (Botella, 2020).

Barry Gifford se ha preocupado por las adaptaciones de sus textos con el fin de lograr un buen resultado en la pantalla, por lo que, entablar conversaciones previas con quien desee adquirir los derechos. Reconoce que le inquieta que la visión del director cambie la suya sobre el texto e intenta establecer un control previo a la película, comprendiendo que un filme se configura como un accidente afortunado (Gifford, 2009). También ha desarrollado trabajos como guionista. Francis Ford Coppola le encargó un guion para una película sobre Jack Kerouac, ya que Gifford conocía bien la figura del escritor a partir de la coescritura con Jack Lee —a quien le dedicó *Perdita Durango*— del libro *Jack's Book: And Oral Biography of Jack Kerouac* (El libro de Jack. Una biografía oral de Jack Kerouac, 1978), un trabajo detectivesco en el que recuperaba las referencias bibliográficas de Kerouac cuando estaban descatalogadas. Con Matt Dillon coescribió el guion de *City of Ghosts* (La ciudad de los fantasmas, 2002), dirigida y protagonizada por el propio Dillon junto a James Caan y Gerard Depardieu. Rodada en Camboya, la crítica ha sido unánime, señalando el extrañamiento que genera el filme en concordancia con su trabajo literario.

Su pasión por lo cinematográfico también le ha llevado a la teoría del cine. Gifford escribió *Brando rides alone: A Reconsideration of the Film 'one-Eyed Jacks'* (2004), una especie de contrarréplica a *The Duke in his Domain* (El duque en sus dominios, 1956) que escribió Truman Capote para el *New Yorker* sobre el actor mientras rodaba *Sayonara* (Joshua Logan, 1957). *Brando rides alone* demuestra su fascinación por la subestimada *One Eyed Jacks* (El rostro impenetrable, 1961), película dirigida y protagonizada por Brando, en la que rompió las convenciones del *western*. Por otra parte, le interesaba la actuación de Brando porque podía encarnar cualquier personaje y era incapaz de encauzar su vida personal como si su verdadera identidad solo existiera a través de la pantalla. Del mismo modo, dedicó un libro al cine negro, *The Devil Thumbs a Ride and Other Unforgettable Films* (1988), posteriormente titulado *Out of the Past: Adventures in Film Noir* (2001), en el que ofrecía reseñas de un centenar de sus *noirs* predilectos como extensión de su trabajo en *Black Lizzard Press* donde recuperó a los grandes del *noir* norteamericano de los cuarenta y cincuenta. Para Gifford el género negro invita al receptor a ser partícipe de la trama mediante la imaginación y, argumentalmente, establece una progresión en el fracaso que configura una metáfora de la vida: «Para mí la palabra *noir* en lo cinematográfico significa algo que empieza con mal

y continúa para terminar en picado. El equivalente es la desesperación, personas desesperadas en situaciones desesperadas» (Terrazas, 2012).

59 Degrees and Raining: The Story of Perdita Durango es el *spin-off* de uno de los personajes de *Sailor y Lula*, Perdita Durango, la novia del peligroso «ángel negro», Bobby Perú, de la que se dice que ahogó a su propio hijo (Gifford, 1995: 205). De hecho, es la conductora del Cadillac que lleva a Sailor Ripley y a Bobby Perú a cometer el desafortunado atraco en el almacén de piensos. Luego, desaparece sin más. La estética y los hábitos de Perdita aparecen reseñados en *Corazón salvaje* que en la versión cinematográfica estaba interpretada por Isabella Rosselini, contrapunto a un espectacular William Dafoe, con una estética amplificadora sobre la novela que no aparece en los textos de Gifford ni en la versión de Álex de la Iglesia.

Perdita Durango continúa ligada a Sailor y Lula, ya que aparece en *La vida desenfrenada de Sailor y Lula*, aunque cronológicamente va perdiendo intensidad. Sailor la recuerda en el mismo punto en el que queda en *Corazón salvaje*: «tenía el mismo aspecto que diez años atrás, cuando los dejó a él y a su novio, Bobby Perú, delante del almacén de piensos para el ganado Ramos, de Iraaq (Tejas)» (Gifford, 1993: 19). En este caso, Perdita es la novia de Carmine Poppy Papavero, uno de los gánsteres de Santos “Ojos de Loco”, y pretende asesinar a Sailor para que nadie la vincule al atraco del almacén, aunque su intento fracasa. En *Sultanes de África*, recuerdan el instinto de supervivencia de Perdita: «una buena pieza como ella siempre se las arregla para salir adelante» (Gifford, 1993: 103). La novela hace alusiones a la santería, la religión y a la confusión entre el cine y la vida. En este sentido, hay una referencia a *Bring me the Head of Alfredo García* (*Quiero la cabeza de Alfredo García*, Sam Peckinpah, 1974), una película que «cada vez se volvía más rara y más absurda, con el norteamericano traicionando por todo quisque y traicionando a su vez a todo el que se le ponía a tiro» (Gifford, 1993: 110) cuyo marco argumental, además, es muy similar al de la novela *Perdita Durango*. La última referencia la sitúa en los hechos que se van a narrar en la novela homónima:

Perdita Durango, conducía el vehículo que utilizaron usted y su compinche de entonces, Roberto Perú, que murió durante el intento de atraco, por lo que a Perdita no se la acusó de nada, aunque tenemos una orden federal de busca y captura contra ella por un secuestro y tortura de dos estudiantes hará unos treinta años (Gifford, 1993: 292).

Perdita Durango rememora *Corazón salvaje*, ya que trae a colación a Bobby Perú en un par de recuerdos. El primero, cuando establecen su objetivo: «Una vez conocí a un tipo que se llamaba Bobby Perú —dijo

Perdita—. Ya sabes, igual que el país. Siempre pensé que era un mal elemento y lo era. Podría habernos ayudado en esto, supongo, pero le mataron» (Gifford, 1997: 20) y, el segundo, en el nudo del relato cuando la protagonista se reconoce en el mismo bucle emocional: «no me gusta nada que me llames “chica”. Puede que porque aquel tipo que conocía, y del que ya te hablé, Bobby Perú, me llamaba así. Ahora ya está muerto, claro, y la verdad es que no importa, pero preferiría que no lo hicieras» (Gifford, 1997: 87).

Perdita Durango estaba inspirada en hechos reales y recreaba la historia de una secta narcosatánica liderada por el cubano-norteamericano Adolfo de Jesús Constanzo que actuó en los años ochenta del siglo pasado. La banda, compuesta por mexicanos y afrocubanos, adoraba al orisha Changó —que en la imaginería católica sería equiparable a Santa Bárbara— y practicaban rituales sangrientos y sacrificios humanos en los que combinaban la santería, la liturgia azteca y el Palo Mayombe en la ciudad fronteriza de Matamoros (Tamaulipas). En ajustes de cuentas con otros narcos, abusaba sexualmente de los cuerpos de sus rivales y practicaba el canibalismo. Su brutalidad y sus presuntos poderes paranormales —«la impunidad de Dios» (Risso, 2017)— hicieron que tuviera una legión de adeptos.

En los asesinatos colaboraba Sara Aldrete Villareal «La Madrina», una tejana de Austin que captaba a los hombres que luego serían sacrificados, troceados y cocinados por Constanzo. Sus crímenes eran una leyenda cuando la policía norteamericana lo identificó a raíz de la desaparición en 1989 de Mark Kilroy, un estudiante de la Universidad de Texas que fue sodomizado, torturado y descuartizado en Matamoros. Cuando se descubrió su cuerpo, Constanzo se trasladó a Ciudad de México, donde, cercado por la policía, pidió a sus ayudantes que lo asesinaran. De hecho, hay tesis que consideran que fue abatido por sus colaboradores para que no pudiera delatar a personalidades relevantes de México que habrían participado en sus macabros rituales.

Las atrocidades de Constanzo están presentes en la novela de Gifford y Álex de la Iglesia las estudió a fondo para componer el personaje de Romeo Dolorosa. Algunos elementos narcosatánicos, como la profanación de la tumba en el cementerio de Tijuana, estaban basados en hechos reales, ya que Constanzo desenterraba cadáveres para comérselos. Cuando en el rodaje se sucedieron un cúmulo de accidentes y contratiempos, se pensó que el espíritu de Constanzo interfería en el desarrollo de la película y los productores mexicanos convocaron a un santero para una limpieza de malos augurios a los que recurrió también Javier Bardem. En la filmación se prescindió de detalles auténticos para no restar verosimilitud a la historia:

Llevaba una espina dorsal por corbata, se comía los cadáveres y enterraba a sus víctimas con un alambre enganchado a la columna para poderla recuperar cuando los cuerpos se pudrían. Tenía una bonita colección de corbatas humanas. Ese es el típico detalle real que no puedes meter en una película, porque nadie se lo hubiera creído (De la Iglesia, 1997: 160).

La historia de *59 Degrees and Raining* mostraba el contraste entre dos mundos y las concepciones antagónicas del mismo: el orden y la seguridad norteamericana ante el espejo de un México brutal, caótico y desordenado que eran a la vez las caras de una misma moneda que se complementaban. El filme desarrolla un espacio desequilibrado y alucinado, amplificado por el cosmos propio de la frontera y que se desplaza al comportamiento extremo de los personajes. La literatura de Gifford está plagada de lugares fantasma habitados por extraños personajes que configuran una América no normativa, exagerada y diversa que se metamorfosea en contacto con el poderoso universo mexicano. Las ciudades fronterizas componen una iconosfera propia cuyo espacio es el verdadero protagonista,

[...] lo interesante de la frontera es que se establece como un país propio. A cada milla de ambos lados hay un contrabando continuo. Tiene su propio lenguaje, y definitivamente su propio ritmo. Existe una especie de mundo aparte, un lugar donde la gente aparece y desaparece con regularidad, un mundo peligroso y excitante (Terrazas, 2012).

3. LA ADAPTACIÓN DE BIGAS LUNA A ÁLEX DE LA IGLESIA: ENTRE LA VIDA, EL CINE Y LA MUERTE

En *Screening History* (1991), Gore Vidal articulaba su autobiografía a partir de los recuerdos cinematográficos, ya que, consideraba que pertenecía a la primera generación de escritores cuya literatura estaba determinada por el cine. En el caso de Gifford, un par de generaciones más joven, esta influencia es mayor y su imaginario literario no solo está definido por la imagen cinematográfica, sino que se enriquece con innumerables referencias al séptimo arte. Al igual que en el resto de sus libros, la narración de *59 Degrees and Raining: The Story of Perdita Durango* tiene decenas de alusiones al cine, especialmente, clásico.

Romeo Dolorosa construye su realidad como si fuera una película, ya que su vida es ficción, exceptuando el guion sobre el que se desarrolla, y hace copartícipe a Perdita de su historia. Nada más conocerla le pregunta sobre si es hija de Lupe Vélez. También, hay un reconocimiento de su condición en los arquetipos de los actores que

definen su personalidad: «no somos exactamente Charles Boyer y Hedy Lamarr» (Gifford, 1992: 39).

La infancia de Dolorosa se articula sobre sus recuerdos del cine. En la novela y en el guion, se cita un barco de Caribe llamado *Margarita Cansino*. En otro pasaje, reconoce a Happy Pard, Protector del Pecos, con el que conversará sobre Joseph McCrea, Johnny Mack y Radoph Scott. Su actitud se identifica con la fortaleza del Duque (John Wayne), un modelo que superó cualquier contratiempo, exceptuando el cáncer debido a la radiación a la que se expuso durante un rodaje². Los soliloquios de Dolorosa sobre las películas que admira, como *My Darling Clementine* (*Pasión de los fuertes*, John Ford, 1946), le sirven para compararlos con su propia experiencia vital. Su pasión por el cine se extiende a las películas de serie B y a los estudios más modestos, como Republic y Monogram (Gifford, 1992: 39). Del mismo modo, Gifford plantea alusiones contemporáneas. En la novela, acuden al cine a ver *Shocker* (Wes Craven, 1989), película de culto sobre un asesino múltiple condenado a la silla eléctrica que se hace más fuerte, una «película [que] pasa sin cesar del sueño a la realidad» (Gifford, 1992: 119), estableciendo un argumento paralelo que refuerza e identifica la peripecia vital de los protagonistas.

Ese espejo cinematográfico ligado a los recuerdos, y especialmente a los de la infancia, se traslada a otros personajes. Rip Ford está obsesionado con la foto que Philippe Halsman le hizo a Ava Gardner después de *Mogambo* (John Ford, 1953), la cual le retrotrae a la época en que había visto el filme en un gallinero de Texas—que tendrá una irónica y sexualizada traslación en la película³—. El cine se permeabiliza en todos los aspectos de la vida: uno de los primos de Castillo se llama Pete Armendáriz y se hacen reconocimientos fisionómicos determinados por la imagen: «se parecía al actor John Carradine, aunque

² La alusión a John Wayne y a Pedro Armendáriz, probablemente, esté condicionada por la producción de Howard Hughes *The Conqueror* (*El conquistador de Mongolia*, Dick Powell, 1956), rodada en el desierto de Snow Canyon (Utah), una locación cercana a Grand Valley (Colorado) en la que el ejército norteamericano realizó pruebas nucleares. Fue una película *maldita*, ya que de 220 profesionales que participaron, 91 tuvieron cáncer y 46 de ellos murieron, entre estos, Wayne, Armendáriz, Susan Hayward y Dick Powell (Tejero, 2008: 194).

³ La referencia a la imagen fotográfica de la actriz aparece igualmente en *El beso de Consuelo*: «y miró, sin verla, una foto de Ava Gardner, que llevaba un vestido muy escotado; Sailor la recortó del *Times-Picayune* y la colgó de la pared el día en que apareció su necrológica en el periódico. Ava era una paisana, una de las mejores chicas de Carolina del Norte» (Gifford, 1993: 179-180).

marcado por la mala suerte en el papel de Carradine en *Las uvas de la ira*» (Gifford, 1992: 155).

En ambos argumentos, tiene una especial relevancia *Veracruz* (Robert Aldrich, 1954), ya que parte de su historia converge con la de Gifford –al igual que en *Perdita Durango* se tiene que trasladar un cargamento hasta la costa–, así como la identificación del personaje de Romeo Dolorosa. Esa presencia obsesiva de cine se bifurca en los itinerarios de la novela y de la película. En la primera se asocia a la infancia de Romeo en el Caribe: «vi la película en la televisión. Me cambió la vida la pinta de san Burt Lancaster y el modo en el que hablaba. Por lo menos tenía 108 dientes, enormes y resplandecientes, y vestía polvorientas ropas negras y un sombrero negro también, una muñequera de cuero negro y una pistolera negra tachonada de plata, que contenía un revólver con tachas de nácar» (Gifford, 1992: 100). La traslación al filme reconstruye el momento asociado a una proyección cinematográfica en una sábana que hace hincapié en la liturgia colectiva del cine.

En la novela se define la sonrisa de Romeo Dolorosa como la de Burt Lancaster, cita que aparece de manera reiterada y establece un paralelismo entre las actitudes de ambos personajes. De hecho, Romeo Dolorosa es un personaje romántico sin medias tintas que va al límite: exuda peligro, va de negro y es atractivo. En su rancho, la fotografía de Lancaster conforma un universo de imágenes junto a las de Roberto Guzmán «el Santo» –protagonista de decenas de películas mexicanas que constituyen un género en sí mismas– y su propia madre. En el mundo secularizado, el espacio de los viejos dioses ha sido usurpado por los mitos cinematográficos, un imaginario en el que las grandes estrellas se convierten en los ungidos del nuevo santoral: san Burt Lancaster, san Henry Fonda y san Coop (Gary Cooper).

Por otra parte, *Veracruz* hace referencia al honor y la lealtad puesto que está llena de principios y códigos morales. Incluso en el desalmado periplo vivencial de Romeo, hay ciertos preceptos –cinematográficos– que confunden realidad y ficción. La muerte de Dolorosa, al menos como él la experimenta, se configura como una más de las ficciones de la realidad o de la hiperrealidad, en el sentido apuntado por Jean Baudrillard, acaecida por cumplir un código de honor que, a su vez, está transustanciado de la actitud de Lancaster en *Veracruz*: «Joe Erin es el tipo de hombre que yo quisiera ser, violento, valiente y peligroso, combinado con la elegancia de Ben Train. El gran Burt se acerca a ello al final de *Veracruz*, cuando él y san Coop tienen su enfrentamiento definitivo» (Gifford, 1997: 101). Un deceso que hace una irónica mención a la estructura dental de Lancaster/Dolorosa: «Woody no

pudo por menos de admirarse ante aquellos dientes extraordinariamente grandes, de forma perfecta, que incluso después de la muerte continuaban reflejando una intensa luz blanca» (Gifford, 1992: 162).

Como apuntaba Álex de la Iglesia, *Perdita Durango* era «una historia de *cowboys* donde mi héroe se identificaba con sus botas de serpiente. Un héroe que tenía su propio mundo y su propia religión completamente distinta a la de los demás» (2012: 205), constituyendo un espacio de representación a partir de personajes como Arthur Jarret (James Cagney), en *White Heart (Al rojo vivo)*, Raoul Walsh, 1949), y al propio Burt Lancaster, como Capitán Vallo en *The Crimson Pirate (El temible burlón)*, Robert Siodmak, 1952).

Si la referencia de Romeo es Burt Lancaster, la de Perdita es Tura Satana. Como se relata en *Perdita Durango*:

A Frankie le recordó a Tura Sultana [sic] aquella chica de pómulos acerados, ojos de *nagual* medio japonesa medio cherokee, vestida de cuero y con grandes tetas, que había visto en una persecución por el desierto en una película de Russ Meyer, *Faster Pussycat, Kill! Kill!* (1992: 168).

La condición agresiva de Satana, «una de las imágenes más poderosas y recurrentes de la iconografía meyeriana» (Fonte, 2012: 114), tiene una gran similitud estética y conceptual con la protagonista, configurándose como un personaje frío y calculador que manipulará la personalidad esquizofrénica e infantilizada de Romeo. La fuerza de Tura/Perdita se traslada a su actitud, recreando las peleas contra los hombres de Santana cuando Perdita Durango golpea violentamente a Dolorosa, además de someter a sus antagonistas masculinos. En línea con el romántico magnetismo de Romeo y Tura Satana, el vestuario de Perdita Durango solo podía ser negro.

En la novela y en su adaptación, los recuerdos y el cine se configuran como un regreso de la eternidad en el que las sombras cinematográficas del celuloide adquieren vida en el recuerdo de los protagonistas, trayendo al presente a los muertos que han vivido en el pasado. Una reflexión metafórica que ya aparecía en el texto canónico *El reino de las sombras*, de Maxim Gorki, cuando el escritor contempló, en Nijni-Novorod, las primeras películas de los hermanos Lumière: «La visión es espantosa, porque lo que se mueve son sombras, nada más que sombras. Encantamientos y fantasmas, los espíritus infernales que han sumido ciudades enteras en el sueño eterno acuden a la mente y es como si ante ti se materializase el arte malévolo de Merlín» (Gorki, 1896).

El proyecto definitivo de la adaptación se concretó en el verano de 1995, cuando Andrés Vicente Gómez, en pleno lanzamiento inter-

nacional de *El día de la bestia*, le propuso a Álex de la Iglesia hacer la película. El director se mostró interesado y sorprendido, ya que sabía que *Perdita Durango* estaba en preproducción a cargo de Bigas Luna.

La adaptación de la novela había tenido muchos interesados. Barry Gifford reconocía que David Lynch quería hacerla, pero por cuestiones del *negocio* los derechos de la novela estaban en manos de Andrés Vicente Gómez (Gifford, 2012). El productor se lo encargó a Bigas Luna, quien tenía la intención de rodarla con Madonna, Javier Bardem y Dennis Hopper. Durante el rodaje de *Huevos de oro* (1993), el director catalán le comentó al actor que tenía una película en inglés con la cantante y que él sería el protagonista (Bardem, 1997: 77).

Cuando Andrés Vicente Gómez lanzó la propuesta a Álex de la Iglesia, Bigas ya la había localizado en Arizona, aunque había problemas sobre la orientación de la historia. Bigas Luna había escrito un guion con Cuca Canals que eliminaba partes esenciales de la novela, entre las que estaba la santería de Dolorosa, sustituida por una guerrilla reivindicativa de insurgentes mexicanos combatiendo la corrupción que alteraba el universo siniestro de la historia original (De la Iglesia, 2012: 200). De hecho, Barry Gifford conocía ese planteamiento, ya que había participado en las primeras versiones del guion defendiendo el trasvase si no se perdía la integridad de la historia: «Bigas Luna va a rodar en Estados Unidos y en inglés, lo cual es ya una traducción de la idea del propio director, y eso tiene algo de una osadía que vendrá bien a la historia» (Jarque, 1995). El escritor, por otra parte, estaba interesado en el trabajo de directores que habían sido pintores, como era el caso de Bigas, por su concepción visual «pero [que] necesitan que alguien ponga palabras a sus ideas. Para mí hacerlo es un verdadero reto que cada vez disfruto más» (Jarque, 1995).

A Andrés Vicente Gómez no le gustaba el punto de vista del guion de Bigas Luna y le encargó otro a David Trueba que le dio un enfoque más cercano al universo de la novela. Por su parte, Bigas Luna, que ya estaba inmerso en el rodaje de *Bámbola* (1996), no mostró ningún desacuerdo en que Álex de la Iglesia retomara el proyecto. El director leyó el libro y consideró que era poco cinematográfico al estar basado en los recuerdos de Romeo Dolorosa y aceptó hacer la película si podía modificar el libreto de Trueba con Jorge Guerricaechevarría, su coguionista habitual. La carrera de Guerricaechevarría se ha caracterizado por distinguir los formatos de la literatura y el cine sin rendir pleitesía a la primera: «es la visión del director y del guionista que se hacen cargo de esa historia la que tiene que primar. Si no lo puedes hacer así, porque tienes gran respeto al material es mejor que te apartes y no lo hagas» (Guerricaechevarría, 2014). Para el asturiano, una

adaptación consiste en trasladar un texto a una historia construida con herramientas cinematográficas. Álex también habló con Barry Gifford, que participaba como jurado en el Festival de San Sebastián, le comentó el guion previo y le sugirió algunos cambios en el enfoque de la historia (De la Iglesia, 1997: 35).

Director y guionista aprovecharon algunas ideas del guion de Trueba, como la del leopardo —que aparecía también en el imaginario literario de Gifford—, y enfatizaron el dramatismo del argumento mediante *flashbacks*. Además, le confirieron una comicidad basada en un particular humor negro, por ejemplo, el álbum de cromos que hacía referencia a los sacrificios aztecas, las imágenes del crucificado y los atracos que no aparecían en el libro para poder apropiarse de un argumento ajeno. Como mantenía el director: «yo no tengo el callo que se requiere para separarme de la historia. Necesito una gran fuerza de convencimiento para sacar esto adelante, y, por tanto, necesito hacer mía la historia» (Bardem, 1997: 118). Además, reconocía una de las máximas no escritas del cine, el hecho de que de una historia mala o mediocre puede surgir una buena película —reconociendo el ligero toque de novela barata del escritor de Illinois—: «casi nunca sale una buena película de una buena novela, sino de una mala. De alguna manera Barry Gifford, quitando un punto poético curioso, es también *pulp*. Y no creo que esto le desagrade» (Bardem, 1997: 118).

El guion definitivo mantenía «el espíritu santero y salvaje de la novela: los rituales satánicos, el aspecto gótico de la narración y la mayor parte de los diálogos» (De la Iglesia, 1997: 131), aunque cambiaba elementos relevantes como el cargamento del tráiler —en el libro eran placentas sustituidas por fetos humanos, un componente más descarnado en función de la credibilidad de la historia—; los problemas entre Romeo y Santos; la afición por los niños de Santos, en la que se recreaba una Disneylandia del pecado y que supuso un problema para encontrar al actor que lo encarnara; la escena del cementerio de aviones, que estaba en el guion de Bigas Luna y que David Trueba mantuvo; y, sobre todo, la humanización de Perdita y la evolución de sus sentimientos respecto a Dolorosa.

Quizá esta es la alteración esencial del argumento y constituye el cambio más relevante entre la novela y la película. En el libro, Perdita pierde el interés por los celos que le provoca la relación de Stelle y Romeo y entiende que este configura otra más de sus estaciones de paso, estableciendo una distancia emocional que finalizará cuando se entregue el cargamento: «se limitaba a dejar que el asunto siguiera su curso, y cuando llegase a su destino, cogería el dinero que le correspondiera y se largaría» (Gifford, 1992: 142). En la película,

Perdita continúa enamorada de Dolorosa. Incluso, en un final inédito, llora desconsolada por el *strip* de Las Vegas, con lo que se pierde el carácter salvaje y demoníaco al que apuntaba el libro,

Perdita resulta fascinante. Me recuerda a una serpiente venenosa de Sudamérica que aparecía en el libro de reptiles y anfibios de la clase de biología, una que tiene la cabeza triangular, roja y amarilla con ojos de un naranja glaciar. Del tipo de las que muerden y nunca sueltan la presa, y hay que cortarles la cabeza para librarse de ellas (Gifford, 1992: 55).

La alteración del final tuvo que realizarse en la sala de montaje, puesto que, en el guion publicado por Antonio Santos se mantenía la estructura cíclica de la novela en la que Perdita buscaba otro perdedor (De la Iglesia/Guerricaecheverría, 1997: 127-128). En la novela ese personaje respondía al nombre de Shorty Dee. En los créditos de la película, se atribuyó el guion a Trueba, De la Iglesia, Guerricaecheverría y Gifford.

Para conformar el reparto, se tuvo en cuenta la premisa de hacer una película pensada para el mercado internacional derivado del efecto del Oscar a la mejor película de habla no inglesa concedido a Fernando Trueba por *Belle Époque* (1995). La idea era la de crear un producto que se visibilizara con actores reconocidos como había hecho Trueba en la producción de Andrés Vicente Gómez, *Two Much* (1996) con Melanie Griffith, Daryl Hannah y Antonio Banderas.

Para *Perdita Durango* se barajaron nombres como Benicio del Toro, Jennifer López o Salma Hayek pero Álex de la Iglesia pensaba en un binomio americano/europeo compuesto por John Leguizano y Victoria Abril. La actriz, tras una mala experiencia americana en *Jimmy Hollywood* (Barry Levinson, 1994), se retiró del proyecto amistosamente: «he hecho un favor a Álex, porque así contará con una verdadera tex-mex» (Abril, 1996). De la Iglesia se reunió con John Leguizano que, contra pronóstico, dio el sí, configurando su opción principal junto a Rosie Pérez. Tras volver de Estados Unidos, se encontró con Javier Bardem y pensó que era idóneo para el papel, pero ya estaba todo cerrado. Finalmente, Leguizano renunció, quedando los papeles en manos de Pérez y Bardem, que recuperaba un trabajo que le ilusionaba por tratarse de un filme de acción en el que interpretaría a un auténtico villano.

Andrés Vicente Gómez llegó a un acuerdo de medio millón de dólares con Rosie Pérez, quien había tenido papeles relevantes en *Do the Right Thing* (*Haz lo que debes*, Spike Lee, 1989), *Fearless* (*Sin miedo a la vida*, Peter Weir, 1993) y *Pretty Woman* (*Garry Marshall*, 1990). Los

roles de los adolescentes recayeron en Aimee Graham y Harley Cross y el papel de Adolfo, el maestro santero de Romeo, fue una apuesta personal del director que le dio el papel a su admirado Screamin' Jay Hawkins.

La asignación de otros personajes fue más difícil, siendo Santos, por sus particularidades específicas, el más complejo. El director de reparto, Max Rosenberg, recibió la negativa de Martin Landau, Robert Mitchum, Richard Widmark y James Coburn mientras que Jack Palance aceptó el papel pero se retiró cuando le ofrecieron más dinero en otro filme (De la Iglesia, 1997: 36), quedando el papel asignado a Don Stroud. Para encarnar al policía Woody Dumas, se le envió el guion a Harry Dean Stanton, pero finalmente recayó en James Gandolfini, un buen actor de reparto sin la repercusión que adquiriría tras *The Sopranos* (*Los Soprano*, Abraham/Shakharov, 1999-2007) y que había tenido un secundario destacado en *True Romance* (*Amor a quemarropa*, Tony Scott, 1993). En la película, su personaje gana espacio respecto a la novela, ya que en el libro solo persigue al camión, mientras en la película busca a Perdita, implicándose plenamente tras el secuestro de los norteamericanos. El director Alexander Cox interpretó al agente Doyle.

En cuanto a los mexicanos, la directora de reparto fue Claudia Becker —quien hizo el papel de la prostituta maltratada de *Quiero la cabeza de Alfredo García*— que contó con los actores Demián Bichir (Catalina), Regina Orozco (Lilly) y Josefina Echanove (abuela de Romeo). El personaje de Shorty Dee fue para Santiago Segura, que no aparecía con ese rol en el libro y que le llegaba tras su éxito como protagonista en *El día de la bestia*.

Álex de la Iglesia siempre entendió que el proyecto no era suyo, sino que era un encargo de Andrés Vicente Gómez. El productor ya tenía los miembros para hacer una gran película, concretando así una producción que llevaba esperando muchos años. Tras la preproducción, en los que Jorge Guerricaechevarría y Álex de la Iglesia estuvieron localizando por toda la frontera desde Texas hasta Baja California, hubo más descartes que inclusiones por lo increíble de los espacios. El guion adquirió la consistencia definitiva y se inició la producción de Andrés Vicente Gómez, Sogetel y la mexicana Mirador prevista para el mes de julio —que duraría ocho semanas en México y dos semanas más en Arizona y Nevada— en lo que constituiría, hasta ese momento, la producción más cara del cine español con mil cien millones de pesetas de presupuesto y un equipo móvil de más de ciento cincuenta personas.

4. DEL RELATO LITERARIO A LA GRAN PANTALLA

La adaptación cinematográfica de *Perdita Durango* se formula sobre un prólogo y cuatro capítulos. Los títulos de crédito sirven como introducción ofreciendo una gran área panorámica de la frontera entre México y Estados Unidos, que focalizan el enorme muro que divide ambos países, el *logos* en el que se configurará la acción y el espacio particular reseñado en la novela y en gran parte del universo literario de Gifford.

El prólogo lo constituye la presentación del personaje de Perdita, que recrea los dos primeros capítulos del libro: «A toda máquina» y «Hermanas». En el filme, se añaden la escena del sueño con el leopardo —presente en el guion de Trueba— (fot. 1) que enlaza con el despertar de Perdita en el aeropuerto de San Antonio; el esparcimiento de las cenizas de su hermana Juana y de sus hijas, que le traslada al violento *flashback* de su asesinato y, además, se incluye la profanación de la tumba en el cementerio de Tijuana de Romeo y Shorty Dee que remite a las prácticas santeras de Constanzo. Pese a su brevedad, el prólogo es relevante, ya que aparecerán algunas constantes de la película: la confusión entre la realidad y ficción, el sueño como un espacio que se configura como una antesala de la muerte —o como un pedazo de muerte— y el recuerdo como un espacio en el que los muertos adquieren una presencia simbólica.

4.1. Perdita y Romeo

El primer capítulo se centra en la relación entre Perdita y Romeo. En su encuentro se establece un diálogo que resalta la complicidad entre los personajes. Romeo se presenta como hijo de un «caballero español», algo que se enfatizará a lo largo de toda la historia como reseña el libro: «insistía en considerarse español, en que por sus venas no corría ni una sola gota de sangre de esos indios que se arrastraban por el polvo» (Gifford, 1997: 24).

En el libro, Perdita se convierte en la dominadora y convence a Romeo de que deben asesinar a alguien y comérselo para ser tomados en serio; mientras que, en el filme, se incide en la vida criminal de Romeo, a partir del *flashback* del atraco a un banco con Shorty Dee, los sus presuntos poderes y la relación entre el sexo, la violencia y la muerte que trasladan al espectador al primer ritual. La preocupación de Álex de la Iglesia y su equipo era que la recreación santera fuera verosímil, para lo que se recreó una escenografía barroca que ejemplificaba el *horror vacui* del director y se utilizaron varias cámaras para poder rodar la escena en la que descuartiza el cadáver robado (Bardem, 1997: 117). Por otra parte, la escena evita el estereotipo de

las imágenes asociadas a los ritos santeros, utilizando una iluminación cruda y cenital que muestra el proceso de manera diáfana⁴. Del mismo modo, el *atrezzo* de Adolfo estaba ligado a la configuración barroca y siniestra de los espacios y personajes asociados al vudú. Una de las problemáticas relacionadas con la santería que condicionó el rodaje fue la negativa de Rosie Pérez de filmar cualquier escena vinculada a la misma, además de no estar presente, por contrato, en el set de filmación cuando se produjera su rodaje (Risso, 2017).

La escenificación del primer acto santero terminaba con la extracción del corazón del cadáver que remite al libro: «consiguió arrancar el corazón del chico. Luego soltó el cuchillo y levantó el corazón, sanguinolento y todavía latiendo, y bebió de él, mientras cara, manos, brazos y pecho le brillaban rojos a la luz cobriza» (Gifford, 1992: 80). El ritual tiene un momento de enorme carga dramática por la interpretación de Javier Bardem, pero, a la vez, tiene un carácter cómico (fot. 2). La santería, como cualquier creencia en el universo de Gifford es un truco para crédulos que en la película se traslada a las palabras de Perdita que la define como «trucos de poca monta» y «mierda sudaca».

En esta parte, se resaltan los elementos iconográficos de la frontera, como la particular ambientación del Cherokee de Dolorosa —personalizado con asientos de piel de vaca y volante con cadenas—, los recuerdos de Romeo en Caribe a través de las cartas de su primo Danny Mestiza —que pierden peso respecto a la novela— y la experiencia de la guerra en Oriente Medio —reminiscencia que aparece cuando recibe una biblia con cocaína y una carta de Reggie—. Pese a que el productor no quería a Carlos Bardem, De la Iglesia lo defendió por la necesidad de que Romeo lo protegiera, estableciendo una relación de cariño que fue más allá de la película. Asimismo, en la primera comparecencia de Santos *Ojos de loco*, el director realiza un guiño metacineamatográfico cuando aparece con las gafas de sol que Vincent Price utiliza en *The tomb of Ligeia* (*La tumba de Ligeia*, Roger Corman, 1964).

⁴ «Un verdadero ritual santero se hace en una habitación totalmente a oscuras, lo cual no resulta muy cinematográfico. El santero hace la invocación a solas, sobre una palangana que contiene el hueso de un cadáver, y después sale y realiza su ofrenda delante de todos. Nosotros juntamos todo eso en una sola secuencia, con un círculo de oficiantes en torno a Romeo» (De la Iglesia, 1997: 200).

4.2. El secuestro

La segunda parte se constituye sobre el secuestro de los dos adolescentes americanos para satisfacer los instintos de Perdita: el eros y el tánatos, a partir de la máxima de que «los dos únicos placeres que le quedan al hombre en este mundo son follar y matar. Cuando desaparecen, *guapito*, también desaparecemos nosotros» (Gifford, 1997: 63). En ese momento, inicia un fracaso en progreso surgido del conflicto de dos mundos antagónicos en el que el punto de vista moral es el de los delincuentes. En este sentido, Álex de la Iglesia enfatiza los contrastes de una Norteamérica en la que no hay espacio para nada previamente establecido: vidas arquetípicas, el poder de la televisión —subrayando la ironía de hacer ejercicio frente al monitor enchufado a unas zapatillas calefactoras— y el consumo masivo. La mentira imposible del *sueño americano* se desplaza a los chicos que parecen extraídos de *Beverly Hills, 90201* (*Sensación de Vivir*, 1990-2000) y que operan como los «opuestos metafísicos» de Romeo y Perdita, arquetipos del desorden y la locura imperantes en la frontera. Mientras los medios de comunicación configuran los referentes americanos, la ritualidad y los dioses del pasado van a ser los elementos referenciales de la dupla Perdita/Romeo. Pese a que en esta parte también hay cambios sustanciales respecto a la novela, Gifford pasó por Tucson cuando se estaba rodando el secuestro y aceptó de buen grado las modificaciones de la historia. La afinidad entre el director y el escritor fue tan buena que incluso le propuso a Álex de la Iglesia la adaptación de su novela *Puerto Trópico* (Ordoñez, 1997: 157).

El secuestro de los chicos condensa parte del capítulo del libro «Aviso de tormenta». En la película, un borracho descartado por Perdita para ser sacrificado anuncia que han sido los demonios los que han secuestrado a los muchachos. En la novela, el borracho es Ramón Montana —que aparece del mismo modo referenciado en el guion— el que manifiesta a las autoridades que: «van a matar a esos chicos, a los *gringos*, la *gringa* [...] recuerde que yo se lo advertí. Ese tipo echa el mal de ojo. El mal de ojo» (Gifford, 1997: 50).

En su alucinado deambular por la frontera, los americanos tendrán una experiencia iniciática de la mano de los «espíritus necrófagos» que los utilizarán sexualmente para afirmar su independencia y les hará reflexionar sobre lo que ha sido hasta el momento una vida segura pero desaprovechada que llega a su fin. Romeo intentará trasladar el sentido de la sacralidad de su sacrificio a Duane mediante los cromos de los rituales aztecas. Esta parte, que como se ha señalado tampoco aparece en la novela, es una aportación del director y el guionista para subrayar la importancia de la infancia y la emoción de los deseos absurdos que

mueren con la condena de los sueños de la madurez. Ese relato se enlaza con el *flashback* de la crucifixión de Cristo, que al ser rodado con personas deformes, buscaba un efecto de verosimilitud como si se tratara de personajes de El Bosco. Como mantiene De la Iglesia: «lo que yo quería contar en esa escena era que Cristo no muere en la cruz resignado, sino cabreado, rabioso, gritando. Estoy muy orgulloso de esa secuencia. Creo que es lo mejor que he rodado» (De la Iglesia, 2012: 213). Por otra parte, se trata de un tema que retomará en los títulos de crédito de la serie de HBO *30 monedas* (2020).

La ritualidad y la presencia de la muerte anuncian el exceso sexual. Mediante el montaje paralelo, la filmación nos traslada a la mirada *voyeur* de los protagonistas cuando abusan sexualmente de los americanos, vislumbrando así la primera fricción relevante entre Perdita y Romeo que concluye en el desierto —un espacio metafórico en el universo del director vasco que enlaza con los filmes *Acción mutante* (1993) y *800 balas* (2002)—. Las constantes citas también tienen que ver con el imaginario colectivo: Dolorosa se declara en la novela admirador de los asesinos en serie y es capaz de parafrasear el inicio de *Lolita* de Nabokov cuando le dice a Estrella, a la que bautizada con el cinematográfico Little Star, «eres la luz de mi vida»⁵.

Este apartado se ordena sobre dos capítulos esenciales de la novela, «La orilla del río» y «Ojos bien abiertos», los cuales constituyen el clímax de la historia en el gran ritual de santería iniciado con el soliloquio del protagonista: «Vivimos en una orilla del río, la orilla de la Gran Luz. A la otra orilla del río, la orilla de la Gran Noche, es adonde debemos ir. Tenemos que cruzar el río hacia la Gran Noche a fin de hacer acopio de fuerzas para vivir. Tenemos que cruzar el río y volver a esta orilla» (Gifford, 1992: 78). En la película, Romeo pretende degollar a Estelle, a la que previamente han elegido por sorteo (fot. 3): «Este es el Pinaldo. El santo nace del muerto. Sin muerto no hay santidad. ¡Changó!» (De la Iglesia/Guerricaechevería, 1997: 81). Pero, la liturgia maquiavélica es interrumpida por Shorty Dee que termina quemando el rancho de Romeo y, a nivel simbólico, arrancando los collares de santería que le confieren la protección y que Romeo observará completamente horrorizado.

La filmación enlaza con el siguiente capítulo, condensado en la vigilancia policial en la que los agentes discuten sobre los presuntos poderes de Romeo: «Dolorosa se supone que es una especie de monstruo sobrenatural que se puede convertir en serpiente o jaguar. Por lo menos eso es lo que dicen los mexicanos [...] Un nagual tiene

⁵ «Lolita, light of my life, fire of my loins» (Nabokov, 1997: 9).

cuerpo de jaguar y la cabeza de hombre. Los indios creen que solo un brujo se puede convertir en algo así» (Gifford, 1992: 84).

4.3. El viaje

El viaje a Las Vegas constituye el tercer capítulo de la historia en el que hay dos cambios fundamentales respecto a la novela, lo que transportan y a dónde lo transportan: «El camión llevará un cargamento de placentas humanas destinado a la industria cosmética» (Gifford, 1992: 70), sustituyéndose las placentas por fetos humanos con el objetivo de no confundir al espectador, además de insertar un guiño de humor negro cuando el agente Cox recoge un feto desperdigado por el suelo e insta a su ayudante a que le dé sepultura cristiana. En la novela, el camión se dirige a Los Ángeles, mientras que en la película, lo hace hacia las Vegas, «la dislocación última del sueño americano» (De la Iglesia, 1997: 162), un espacio simbólico con mucha más potencia enunciativa, ya que su imagen «era más poderosa y espectacular» (De la Iglesia, 2012: 202).

En Junction, lugar de entrega del camión (fot. 4), Perdita se convierte metafóricamente en Casandra, ya que anuncia la tragedia sin que nadie la crea, incluso Romeo, si es que la cree, tampoco está demasiado preocupado por su futuro. Romeo es un caballero español, y un caballero no rompe su promesa, incluso si le cuesta la vida. El destino de Romeo está sellado cuando se palpa el cuello buscando sus collares —y que, además, se enfatiza en el cementerio de aviones cuando en la tirada de cartas todos los protagonistas tienen suerte menos él, al que se le aparece La Calavera—.

En Junction, se inicia el primer conflicto serio con las autoridades que acaba con la muerte de varios policías y de los hombres de Santos, así comienza la persecución de los protagonistas, que en su huida experimentan todas las posibilidades de los celos en las que surgen los verdaderos demonios interiores de Perdita y Romeo.

4.4. Traición y la muerte

La última parte la configura la traición y muerte del protagonista. En el libro, Romeo no sabe que su primo va a matarlo, algo de lo que es muy consciente en la película por los augurios y por la confirmación de Catalina. Además, existe otra cita ligada al comportamiento de los viejos protagonistas del *western* crepuscular, cuyo sentido del honor le lleva a la inmolación y, en este caso, al universo de Sam Peckinpah, que aparece en toda la filmación. Más allá del carácter diabólico de Romeo, el sentido del deber articula su comportamiento. Sabe que va a morir, pero a la vez no puede fallarle a su primo, evidenciando la

premisa del director en la que los protagonistas tienen comportamientos repulsivos y al mismo tiempo cuentan con la simpatía del espectador. Por ello, Romeo Dolorosa emprende una trayectoria frenética en venganza de Catalina, otro gran momento de la filmación que adquiere tintes mefistofélicos. La acción se concentra en el cerco a Dolorosa y su asesinato, un momento shakespeariano de violencia, traición y muerte. En este sentido, una de las grandes aportaciones de la película es que Romeo muere prefigurando el cielo cinematográfico de *Veracruz* en su última confusión entre ficción y realidad (fot. 5).

En cuanto al final, la resolución de la película es distinta a la de la novela y al guion que se utilizó, como indicaba Álex de la Iglesia, y responde a la evolución del personaje de Perdita Durango, puesto que en el filme está enamorada de Dolorosa y siente profundamente su muerte. De hecho, la secuencia final está constituida por el irónico paseo entre lágrimas de Perdita bajo los neones del *strip* que señalan la palabra «winner», algo impensable en un espíritu maléfico como el de la protagonista. De nuevo, De la Iglesia plantea una cita cinematográfica muy cercana al universo de *Casino* (Martin Scorsese, 1995) en la que la ciudad de Las Vegas deja de estar controlada por la mafia para convertirse en otra sucursal de Disney bajo el gigantesco manto proyector de las orejas de Mickey Mouse. En la novela y en el guion, se hace alusión al carácter depredador de Perdita, que se encuentra como al inicio en la barra del Dottie's Tupelo Lounge para continuar viviendo a las espaldas de algún primo. De este modo concluye la estructura circular del texto de Gifford, ahora con un perdedor que responde al nombre de Shorty Dee.

5. CONCLUSIONES

En *El complot del arte*, Jean Baudrillard mantenía que el arte actual se basa en la reapropiación de toda forma artística, una recreación lúdica de todo lo anterior e incluso lo contemporáneo (2006: 11). La primera de las consideraciones sobre la adaptación de *Perdita Durango* es la referencia a las citas que construyen y estructuran la novela que determinará, por otro lado, su trasvase a la gran pantalla. Barry Gifford escribió *Perdita Durango* a partir de un personaje secundario de *Corazón Salvaje* convertido en protagonista, pero que pervive intermitentemente en otras historias que citan el argumento de la novela. Por otra parte, la novela está plagada de citas literarias, pero sobre todo de referencias cinematográficas y, especialmente, del cine clásico. Los personajes de *Perdita Durango* y Romeo Dolorosa están contruidos a partir de arquetipos cinematográficos definidos e, incluso, la

percepción de la realidad de Romeo está condicionada por las lecturas y recuerdos del cine de su infancia. Por otra parte, el marco argumental está basado en hechos reales en los que se confunde premeditadamente realidad y ficción. Los recuerdos en la novela y en la película son una rememoración en la que está inserta la referencia a la muerte, siendo los espectros cinematográficos los que cobran vida en los pensamientos que conforman una gran parte de esa memoria.

La adaptación de la película de Álex de la Iglesia, como no podía ser de otro modo, sigue la pauta postmoderna que condicionó y aún condiciona su obra cinematográfica. Dicha alusión no tiene el sentido peyorativo que ha establecido parte de la crítica, sino que es un elemento característico de una filmografía definida y consolidada. Las temáticas de *Perdita Durango* habían aparecido en la obra del director vasco y lo volverían a hacer en espacios, personajes y situaciones posteriores aludiendo a su cine y a la propia historia del cine. La traslación en imágenes de la historia de Gifford sigue una pauta similar a la que había realizado anteriormente David Lynch y que ha defendido el escritor: la novela no es la del autor, sino que pertenece al director y ambos deben reconocerse en la adaptación.

Probablemente, la consideración de *Perdita Durango* haya tenido que ver con el fracaso de las expectativas que le auguraban un destino bien distinto. La película apenas recuperó la tercera parte de la inversión y su mala recepción crítica la ha convertido en una de las películas menos conocidas del director vasco. En cualquier caso, hay que reconocer la valentía del productor y el director, capaces de plantear una adaptación cinematográfica sin complejos que pudiera rivalizar con las grandes producciones norteamericanas.

IMÁGENES



(fot. 1)



(fot. 2)



(fot. 3)



(fot. 4)



(fot. 5)

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ANGULO, Alex y SANTAMARINA, Antonio (2012), *Alex de la Iglesia. La pasión de rodar*, San Sebastián, Filmoteca Vasca.
- BARDEM, Carlos (1997), *Durango Perdido. Diario de rodaje de Perdita Durango*. Barcelona, Ediciones B.
- BAUDRILLARD, Jean (1978), *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós.
- BAUDRILLARD, Jean (1997), *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*, Amorrortu, Buenos Aires.
- BOTELLA, Miquel (2020), «Barry Gifford, el sueño turbulento de una América surrealista», *Ciudad Criolla*, s. p. [En línea: <https://ciudadcriolla.com/2020/08/25/barry-gifford-el-sueno-turbulento-de-una-america-surrealista/>. Fecha de consulta: 07/03/2021].
- BUSE, Peter (2013), *The cinema of Alex de la Iglesia*, Manchester, Manchester University Press, Edición Kindle.

- CAPOTE, Truman (1995), *Retratos*, Barcelona, Anagrama.
- DE LA IGLESIA, Álex (1997), «De cómo ocurrió todo, en pocas palabras», en P. Calleja (ed.), *Perdita Durango*, Madrid, Alberto Santos, págs. 35-40.
- FONTE, Jorge (2012), *Russ Meyer*, Madrid, JC.
- GALLEGO, Mercedes (1996), «Álex de la Iglesia rueda en México "Perdita Durango" una historia de "sexo y acción"», *El País*, s. pág. [En línea: https://elpais.com/diario/1996/09/02/cultura/841615201_850215.html. Fecha de consulta: 01/03/2021].
- GARCÍA, Rocío (1996), «Javier Bardem será el protagonista masculino de Perdita Durango», *El País*, s. pág. [En línea: https://elpais.com/diario/1996/05/10/cultura/831679213_850215.html. Fecha de consulta: 01/03/2021].
- GIFFORD, Barry (1997), *Perdita Durango*, Barcelona, Anagrama.
- GIFFORD, Barry (2000), *Out of the past. Adventures in Film Noir*, Jackson, University Press of Mississippi.
- GIFFORD, Barry (1995), *Corazón salvaje*, Barcelona, Orbis & Fabri.
- GIFFORD, Barry (2004), *Brando rides alone: A Reconsideration of the Film 'one-Eyed Jacks'*. North Atlantic, Berkeley, North Atlantic.
- GIFFORD, Barry (2021), *Back in America*, Sevilla, Renacimiento.
- GIFFORD, Barry (1997), *El padre fantasma*, Barcelona, Destino.
- GIFFORD, Barry (1995), *Gente nocturna*, Barcelona, Plaza & Janés.
- GIFFORD, Barry (1993), *La vida desenfrenada de Sailor y Lula*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- GIFFORD, Barry (2006), *El libro de Jack. Una biografía oral de Jack Kerouac*, Barcelona, Bronce.
- GUTIÉRREZ, Koldo (2014), Jorge Guerricaechevarría. *Revista Cactus*, s. pág. [En línea: <https://www.revistacactus.com/jorge-guerricaechevarria/>. Fecha de consulta: 07/03/2021].
- GORKI, Maxim (1896), «En el reino de las sombras», *Zinema*, s. pág. [En línea: <http://www.inkinoveritas.com/textos/enelrein.htm>. Fecha de consulta: 12/04/2021].
- JARQUE, Fietta (1995), «"Novela y cine son hermanos de sangre", afirma el escritor Barry Gifford», *El País*, s. pág. [En línea: https://elpais.com/diario/1995/03/10/cultura/794790014_850215.html. Fecha de consulta: 1/03/2021].
- MR. SANDMAN, (2009), «Barry Gifford en el Abycine'09», *Va de cine*, s. pág. [En línea: <http://www.vadecine.es/vadecine2/dossier/entrevistas-mainmenu-34/17-entrevista/1405-barry-gifford-en-el-abycine09>. Fecha de consulta: 05/03/2021].

- NABOKOV, Vladimir (1997), *Lolita*, Londres, Penguin.
- ORDÓÑEZ, Marcos (1997), *La bestia anda suelta ¡Alex de la Iglesia lo cuenta todo!*, Barcelona, Glénat.
- REYO, Ignacio (2012), «Barry Gifford», *Ignacio Reyó*, s. pág. [En línea: <https://ignacioreyo.wordpress.com/2012/10/21/barry-gifford/>. Fecha de consulta: 06/03/2021].
- REYO, Ignacio (2012), «Barry Gifford. Entrevista sobre David Lynch», *Ignacio Reyó*, s. pág. [En línea: <https://ignacioreyo.wordpress.com/category/cine/david-lynch/>. Fecha de consulta: 07/03/2021].
- RISSO, Lucas (2017), *Alex de la Iglesia. Un cine ferpecto*, Cinespacio, Edición Kindle.
- SÁNCHEZ NAVARRO, Jordi (2007), *Freaks en acción. Alex de la Iglesia o el cine como fuga*, Madrid, Calamar.
- SIMMONS, Garner (2007), *Sam Peckinpah. Vida salvaje*, Madrid, T&B Editores.
- TEJERO, Juan (2008), «El conquistador de Mongolia», en *¡Qué ruina de película! Madrid*, T&B Editores, págs. 188-196.
- TERRAZAS, Kyzza (2012), «Cátedra Bergman. Sesión extraordinaria con Barry Gifford» [En línea: <https://filmofilias.com/2012/12/19/barry-gifford-en-catedra-bergman/>. Fecha de consulta: 07/03/2021].
- VIDAL, Gore (1991), *Screening History*, Cambridge, Harvard University Press.
- VV. AA. (1997) “Notas de producción”, en P. Calleja (ed.), *Perdita Durango*, Madrid, Alberto Santos, págs. 130-140.
- VV. AA. (1999), *Quiero la cabeza de Alfredo García*, Madrid, Notorius.

Fecha de recepción: 21/10/21.

Fecha de aceptación: 15/01/22.

Cervantes y Goya: una lectura intertextual entre Orson Welles y Terry Gilliam

Cervantes and Goya: an intertextual reading between Orson Welles and Terry Gilliam

ANTONIO CANDELORO

Universidad Católica San Antonio de Murcia (UCAM)

acandeloro@ucam.edu

ORCID ID: 0000-0003-4645-6188

Resumen: De entre todas las aventuras del *Quijote*, la de los molinos de viento que el personaje ve (o se empeña en ver) como gigantes en el capítulo VIII de la *Primera Parte* es de las más cinematográficas de toda la obra. El objetivo de este artículo es analizar de qué forma Orson Welles y Terry Gilliam reescriben esta famosa escena a través de su peculiar uso del lenguaje cinematográfico. En particular, se analizará el significado que adquiere la presencia de algunas obras emblemáticas de Francisco de Goya en ambos textos fílmicos. Se demostrará cómo tanto las pinturas negras como *El Coloso* y *El gigante* contribuyen a elaborar un discurso perspectivista sobre la locura de Don Quijote y a reescribir la famosa escena de los molinos de viento a partir de los citados hipotextos pictóricos.

Palabras clave: Miguel de Cervantes, Francisco de Goya, literatura y cine, cine y pintura, intertextualidad.

Abstract: Of all the adventures of *Don Quixote*, the one with the windmills that the character sees (or insists on seeing) as giants in chapter VIII of the *First Part* is one of the most cinematographic of the entire work. The objective of this article is to analyze how Orson Welles and Terry Gilliam rewrite this famous scene through their peculiar use of cinematographic language. In particular, the meaning acquired by the presence of some emblematic works by Francisco de Goya in both film texts will be analyzed. It will be shown how both the black paintings and *The Colossus* and *The Giant* contribute to elaborate a perspectivist discourse on Don Quixote's madness and to rewrite the famous scene of the windmills based on the aforementioned pictorial hypotexts.

Keywords: Miguel de Cervantes, Francisco de Goya, literature and cinema, cinema and painting, intertextuality.

1. INTRODUCCIÓN: «¿QUÉ GIGANTES?»

De entre todas las aventuras del *Quijote*, la de los molinos de viento que el personaje ve (o se empeña en ver) como gigantes en el capítulo VIII de la *Primera Parte* es de las más cinematográficas y de las más emblemáticas de toda la obra. El elemento visual aparece implícitamente ya en el título del mismo capítulo: «De un buen suceso que el valeroso Don Quijote tuvo en la *espantable y jamás imaginada* aventura de los molinos de viento, con otros sucesos dignos de *felice recordación*» (Cervantes, 2004: 103)¹. Lo que el narrador le adelanta al lector es la presencia de algo «espantable», esto es, que provocará (o podrá provocar) el miedo (tanto del lector como de los dos protagonistas) y, al mismo tiempo, la presencia de algo «inimaginable», esto es, tan inaudito e inédito que el lector no podrá evitar percibir el efecto de suspense y sorpresa implicados en esta aventura (aunque se nombren elementos más típicos del paisaje rural de Castilla La Mancha como son los molinos de viento). Tanto el efecto terrorífico como el elemento sorprendente relacionado con algo «inimaginable» o «jamás imaginado» se unen al tercer eje significativo del título de este capítulo: la aventura es tan original que se merece «felice recordación», esto es, la memoria perpetua tanto dentro del texto escrito que la hospeda como en la mente del lector empírico².

La sorpresa empieza con un adverbio indefinido: «*En esto*, descubrieron treinta o cuarenta molinos de viento que hay en aquel campo [...]» (Cervantes, 2004: 103 —las cursivas, cuando no esté debidamente señalado— son nuestras). ¿A qué «esto» se refiere Cervantes? ¿Es una notación de corte temporal o más bien espacial?

¹ Cervantes juega con el horizonte de expectativas del lector empírico desde los títulos de los capítulos de su obra aprovechando al máximo el elemento del “suspense” relacionado con la vista y con el sonido. En este sentido, son emblemáticos el capítulo XX de la *Primera Parte*, titulado «De la *jamás vista ni oída* aventura que con más poco peligro fue acabada de famoso caballero en el mundo como la que acabó el valeroso Don Quijote de la Mancha» (como el lector recordará, la aventura de los batanes se desarrolla precisamente gracias al equilibrado, ritmado y paulatino uso de los efectos sonoros y vivos provocados por estas máquinas que Don Quijote interpreta como monstruos espantosos), o el capítulo IX de la *Segunda Parte*, «Donde se cuenta lo que en él *se verá*» (donde *ver* equivale a *leer*; sobre este aspecto, cfr. Mendelsund, 2015).

² Y en esto Cervantes no iba desencaminado porque, efectivamente, esta escena será —a lo largo de los siglos— una de las más reproducidas iconográficamente de toda la novela (Lucía Megías, 2006); del mismo modo, Cervantes no se equivocaba cuando le hace decir a Sansón Carrasco que del *Quijote* «no ha de haber nación ni lengua donde no se traduzga» (Cervantes, 2004: 706).

Del capítulo anterior sabemos que Don Quijote y Sancho Panza abandonan sus respectivos hogares a escondidas, de noche y «sin que persona los viese». Pocas líneas después de esta notación cronológica (o espacial: en este momento / en este lugar), el narrador especifica que Don Quijote vuelve a «tomar la misma derrota y camino que el que él había tomado en su primer viaje, que fue por el campo de Montiel» (Cervantes, 2004: 101). El narrador se mueve del plano temporal al plano espacial para volver a subrayar que esta vez el camino es más llevadero y más ligero porque «por ser la hora de la mañana y herirles a soslayo, los rayos del sol no les fatigaban» (Cervantes, 2004: 101). Ahora bien, la pregunta que surge espontáneamente es: ¿cuánto tiempo dura la fuga de Don Quijote y Sancho Panza para dar con el mismo camino que vio a Don Quijote protagonista único y solitario por el campo de Montiel en los primeros siete capítulos de la obra, cuando la invención de Sancho todavía no está destinada a cambiar para siempre el rumbo y, sobre todo, el carácter dialógico de toda la novela? Lo que sí es cierto es que Miguel de Cervantes, tras la elipsis que deja en un cálculo incierto la distancia y la duración del viaje nocturno de los dos anti-héroes, en la inminencia de la aventura de los molinos de viento subraya la presencia del sol: los rayos del mismo, al amanecer, no son tan directos ni tan molestos como para fatigar la cabalgadura del amo y el escudero. Además, el hecho de que la aventura de los molinos de viento ocurra por la mañana nos ayuda a entender la importancia que cobrará lo que Darío Villanueva define, justamente, como la ocularización y, paralelamente, la auricularización de la perspectiva desde la que se narran los hechos: «El oído y la voz conforman el intenso dialogismo de la novela cervantina [...], con ese intensísimo uso del *dijo* y el *respondió* a modo de plano y contraplano verbales y auditivos» (Villanueva, 2008: 84)³. De hecho, basta con subrayar el primer verbo con que se abre la narración del capítulo VIII para comprobar la importancia que vista y oído adquieren en cuanto sentidos principales que permiten el desarrollo tanto de la acción como del diálogo entre Don Quijote y Sancho Panza: «En esto, *descubrieron* [...]», término que, según el *Diccionario de Autoridades*, implica tanto la acción de «Quitar la cubierta de alguna cosa, destaparla, ponerla de manifiesto» como la de «hallar aquello que estaba ignorado, o

³ Villanueva utiliza ambos términos a partir de los análisis sobre cine y literatura de François Jost en su ensayo *L'oeil-caméra. Entre film et roman* (1987) y vuelve sobre el estudio del *Quijote* junto con el de otros clásicos de la literatura y del cine en Villanueva, 2020. Sobre las múltiples versiones y reescrituras cinematográficas del *Quijote*, cfr. Arranz (2016), además de De la Rosa, González y Medina (2005).

escondido hasta entonces: como Descubrir un tesoro, una Provincia, o tierra no conocida» (s.v.). El sol manchego del amanecer no es, entonces, un elemento baladí a la hora de «descubrir» lo que Don Quijote pretende ver desde su punto de vista caballeresco: en lugar de molinos de viento, «treinta o pocos más, desaforados gigantes» (Cervantes, 2004:103). También es sintomático y llamativo el hecho de que el personaje utilice el mismo idéntico verbo del narrador externo y omnisciente: «porque ves allí, amigo Sancho Panza, donde se descubren [...]», elemento verbal que, al constatar el lector la distorsión que Don Quijote está a punto de aplicar a lo que ve, crea un evidente efecto cómico y, al mismo tiempo, antifrástico.

Frente a la visión distorsionada de su amo, el escudero contesta con una pregunta del todo lógica y verosímil: «¿Qué gigantes?». Don Quijote le contesta recurriendo de nuevo al verbo «ver»: «Aquellos que allí ves [...]» (Cervantes 2004: 103). Cervantes mantiene alto el ritmo del turno de las preguntas y las respuestas jugando esta vez con el uso tanto de los verbos de la vista —mirar, ver y parecer— como con el verbo ser, en una dicotomía constante que será el eje central de toda la novela: la que surge del contraste abismal y ontológico entre ser y parecer o, lo que es lo mismo, entre realidad y ficción, entre mundo empírico (el que ven Sancho y los demás personajes cervantinos) y mundo literario (el que Don Quijote se empeña en ver y evocar a partir de los libros de caballería que le han trastocado el cerebro). Si, como afirma acertadamente José Luis Pardo (2000: 178), «ver es leer [...] y [...] hacemos diferentes lecturas [...] en función del contexto» tanto que «sólo hay sentido propio o recta interpretación si se determina el contexto», está claro que aquí Don Quijote distorsiona y moldea el paisaje exterior en función de su imaginación desatada de caballero andante del XVII, ignorando la realidad del contexto espacial y temporal en el que se mueve. La lucha contra los gigantes es parte central del *curriculum vitae* de los protagonistas de las novelas caballerescas que inspiran a Don Quijote y lo empujan hacia la aventura, como nos recuerda Martín de Riquer⁴. El punto es que también Don Quijote se adueña de los mismos verbos para contradecir a Sancho: si este le da al primero una *lectio magistralis* sobre cómo funcionan los molinos de viento («Mire vuestra merced [...] que aquellos que allí se parecen no son gigantes, sino molinos de viento y lo que en ellos parecen brazos son las aspas, que, volteadas del viento,

⁴ «El gigante es un elemento casi imprescindible del libro de caballerías desde sus inicios medievales [...]; y en las degeneraciones del género en el siglo XVI esta monstruosa especie prolifera enormemente» (Riquer, 2010: 139).

hacen andar la piedra del molino», Cervantes, 2004: 103, donde el doble binomio «se parecen» / «son» y «parecen» / «son» crea una rima interna nada casual), Don Quijote le contestará a Sancho con las mismas armas lingüísticas, pero para subrayar la falta de experiencia de este en el ámbito de las novelas caballerescas («Bien *parece* [...] que no estás cursado en esto de las aventuras; ellos *son* gigantes; y si tienes miedo *quítate de ahí*, y *ponte en oración en el espacio* que yo voy a entrar con ellos en fiera y desigual batalla», Cervantes, 2004: 103-104)⁵.

Además del contraste constante reiterado entre «ser» y «parecer», esta segunda respuesta de Don Quijote nos obliga, de nuevo, a preguntarnos por el elemento visual y cinematográfico implícito en esta escena: si el deíctico «ahí» evoca un espacio indefinido, en la orden que el amo le da a su escudero miedoso («quítate de ahí»), el sintagma «en el espacio» vuelve a evocar un lugar del todo indefinido, si lo relacionamos con el segundo mandato de Don Quijote hacia Sancho: «ponte en oración». Don Quijote quiere y pretende ser el único protagonista de esta escena llena de peligros, de suspense y de miedo y a Sancho le atribuye el papel del testigo ocular, esto es, del espectador que, a pesar del miedo, asistirá a la «jamás imaginada aventura» evocada ya en el título del capítulo que nos interesa.

⁵ Es lo que subraya acertadamente Claudio Guillén en su lectura crítica del capítulo VIII (Cervantes, 2004, II: 34): «Cabe pensar que cualquier objeto puede tener varios sentidos para sus intérpretes. Pero DQ y Sancho no están interpretando. Ahora bien, ninguno ve las cosas inocentemente, como por primera vez; y en segundo lugar, las cosas no interesan —ni tampoco las ideas— como tales, autónomas, sino como parte de las personas que se relacionan con ellas y las incorporan al itinerario abierto de su existencia. Un labrador manchego no descubre sino sabe que esas aspas hacen andar la piedra de un molino, pues las costumbres hacen posible su rutina cotidiana, sin tener que examinar su entorno a cada paso. DQ no conoce sino reconoce desde lejos el molino de viento como lo más previsto y parecido al gigante que le espera en la novela de caballerías que está protagonizando. No hay miradas pasivas sino consecuencias de experiencias y expectativas previas» (lo que será todavía más patente y explícito precisamente a partir del capítulo VIII gracias a la presencia —y a la invención acertadísima— de la mirada de Sancho Panza). Sobre la confusión entre molinos de viento y gigantes y las relaciones entre esta aventura y una escena de la *Comedia* de Dante resulta esclarecedor el estudio de Gargano, 2010, en el que, a propósito de miradas «activas» se subraya que «lo que provoca el error del caballero cervantino no son las condiciones externas, en las que se realiza la visión; esta vez, ni la carencia de luz ni tampoco la distancia excesiva impiden la verdadera visión, si no fuera por el trastorno mental de quien mira» (pág. 98). Le doy las gracias a Assunta Claudia Scotto Di Carlo por señalarme este artículo, además de por algunas reflexiones a distancia sobre la pintura de Goya.

Auricularización y ocularización vuelven en el primer plano cuando, efectivamente, Don Quijote toma las riendas de Rocinante y se encamina corriendo hacia los molinos de viento: en este caso se solapan no solo las dos visiones (realista, por un lado, idealizada o literaria, por el otro), sino también las dos voces: la de Sancho que grita «advirtiéndole que, sin duda alguna, eran molinos de viento, y no gigantes, aquellos que iba a acometer» (Cervantes, 2004: 104) y la de Don Quijote que exclama (con lenguaje anticuado y efecto cómico): «Non fuyades cobardes y viles criaturas, que un solo caballero es el que os acomete» (Cervantes, 2004: 104). Al grito de amenaza de Don Quijote sigue un nuevo elemento natural que complicará ulteriormente esta escena y la animará de manera icástica: el viento, que, al provocar el movimiento de las aspas de los molinos, estimulará todavía más la imaginación de Don Quijote que, tras evocar el nombre de su amada Dulcinea, se cubre con la rodela, pone la lanza en ristre y embiste con la misma una de las aspas⁶. El efecto es catastróficamente cómico: la lanza se parte «llevándose tras sí al caballo y al caballero, que fue rodando muy maltrecho por el campo». En esta escena, como nos recuerda Italo Calvino, Cervantes consigue plasmar a través del lenguaje verbal y en un fragmento narrativo relativamente breve el contraste entre la ligereza y la pesadez, entre la ambición del caballero andante al cumplir su misión enderezando entuertos y defendiendo a los más débiles y la dureza de la realidad empírica, contra la que chocan nuestros sueños más íntimos y arraigados⁷. El choque entre el

⁶ Sobre las características de la rodela, la lanza y las demás armas ofensivas que utiliza Don Quijote, cfr. Riquer (2010: 551-574).

⁷ «La scena di Don Quijote che infilza con la lancia una pala del mulino a vento e viene trasportato in aria occupa poche righe del romanzo di Cervantes; si può dire che in essa l'autore non ha investito che in minima misura le risorse della sua scrittura; ciononostante essa resta uno dei luoghi più famosi della letteratura di tutti i tempi» (Calvino, 2000: 22). Lo de que Don Quijote volvee en el aire, como podemos comprobar volviendo a leer el texto, no es del todo cierto o tan explícito como deja entender Calvino; sí es cierto que desde la versión filmica de Georg Whilem Pabst, *Don Quichotte*, de 1933, esa escena del vuelo con consecuente caída al suelo será decisiva en todas las demás reescrituras cinematográficas, como veremos en seguida. Pabst es de los primeros en contradecir el texto literario y mostrar a Don Quijote con la lanza rota pero ensartada en una de las aspas del molino de viento; el director soviético Grigori Kózintsev, en su *Don Quijote*, de 1957, se acordará de la solución visual de Pabst y amplificará el efecto de vuelo en el aire de la escena (en este caso, el cielo y la tierra, lo que está abajo y lo que permanece arriba, se confunden tanto que el director parece adelantar la escena del astronauta que se pasea y hace deporte

personaje y el molino de viento, la ruptura inmediata de la lanza y la caída al suelo encarnan un detalle visual que el cine ha plasmado en las múltiples reescrituras que los directores han ido forjando a lo largo de los siglos. Es lo que veremos estudiando la versión de Orson Welles (*Don Quijote de Orson Welles*, 1992) y la de Terry Gilliam (*The Man Who Killed Don Quixote*, 2018): dos reescrituras que modifican y amplían los significados implícitos en la famosa aventura de los molinos de viento a través de una serie de diálogos intertextuales, además de intersemióticos, entre modelos y fuentes dispares, siendo algunas pinturas de Francisco de Goya los hipotextos centrales⁸.

2. LA MIRADA DE ORSON WELLES

Como ya he analizado en otro estudio, Orson Welles adopta una postura perspectivista a la hora de trasladar a la gran pantalla su versión (nunca acabada) de la obra maestra cervantina⁹. Ya desde el prólogo, el director americano aparece con una cámara en la mano en el acto de grabar algunos rincones emblemáticos del Madrid a él contemporáneo, hasta toparse con la famosa estatua de Plaza de España en la que Don Quijote, Sancho Panza y el mismo Miguel de Cervantes aparecen como monumentos históricos que encarnan también documentos vitales de la huella eterna de la obra cervantina (Halbwachs, 2004: 25-52; Ricoeur, 2010: 21-79). Al encuadre en detalle de la estatua —que se configura como primera *mise en abyme* del acto de mirar y, al mismo tiempo, de narrar al personaje protagonista de la película— y a la primera intervención con *voz en off* del director, que introduce la historia citando literalmente el famoso incipit de la novela, sigue el encuadre del actor que interpreta a Don Quijote, Francisco Reiguera, en el acto de leer sus queridas novelas caballerescas y de declamar los famosos versos enrevesados de Feliciano de Silva: «La razón de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece,

en la lavadora gigante que Stanley Kubrick inventa para su versión de *2001: A Space Odyssey* de 1968).

⁸ Sobre el concepto de intertextualidad y el uso del término hipotexto cfr. Genette (1989); sobre el concepto de traducción intersemiótica, cfr. Jakobson (1981: 67-77), además de Segre (2003) y Eco (2003: 258-276).

⁹ Cfr. Candeloro (2016: 1-24). En este caso adopto el término en el sentido que le da Leo Spitzer en su famoso estudio «Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*» en *Lingüística e historia literaria* (Spitzer, 1955: 135-187). Sobre la versión incompleta y que Jesús Franco llevó a cabo con la ayuda de Oja Kodar, mujer de Orson Welles y heredera de los apuntes que este guardó en relación con las cintas del *Quijote*, cfr., entre otros, Gentile (2007), además de d'Angela (2004) y Rosenbaum (2007).

que con razón me quejo de vuestra fermosura» (Cervantes, 2004: 40). En este sentido, podemos afirmar que Orson Welles se mantiene fiel a la presentación que del personaje protagonista nos ofrece el narrador del *Quijote*: el espectador entiende perfectamente que quien lee esto y pronuncia en voz alta y con tanto énfasis no es un lector común ni tampoco cuerdo. Lo que, en cambio, llama la atención es la postura corporal que adquiere el personaje del loco hidalgo: mientras lee los versos citados, Francisco Reiguera pone su mano izquierda en el pecho (a la altura del corazón) siguiendo la idéntica postura del famoso cuadro de El Greco *El caballero de la mano en el pecho*, obra de 1580 y retrato del típico noble y soldado que, además de evocar *ex contrario* el *estatus* económico y social de Don Quijote —que, al ser hidalgo, pertenece a la nobleza decaída de principios del siglo XVII— bien podría recordarle al lector la primera descripción física que Cervantes nos ofrece del protagonista en el capítulo I de la novela: «Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años; era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro [...]» (Cervantes, 2004: 39)¹⁰. La única diferencia de relieve estriba en el hecho de que el Quijote de Welles no se presenta con la ropa elegante que luce el caballero de El Greco (la gorguera blanca y la espada siendo elementos visuales que contrastan cromáticamente con el resto del traje negro), sino con un camión roto y desvaído que evoca la falta de higiene personal y la locura que ya se ha adueñado del pobre Alonso Quijano el Bueno.

La presencia de la pintura española se amplía en el momento en el que el director nos presenta a Sancho Panza: en muchos encuadres, el personaje, magistralmente interpretado por Akim Tamiroff, se sienta en el suelo a descansar según la postura en la que Diego de Velázquez retrata a *El bufón el Primo* (de alrededor de 1645) y al también famoso *Francisco Lezcano, el Niño de Vallecas* (de 1635). La cámara enfoca al actor que interpreta a Sancho Panza muy de cerca y desde abajo de tal forma que los pies llegan a ocupar el primer plano, la cabeza se empequeñece y la expresión del rostro del personaje adquiere los mismos rasgos trastornados de los bufones de la corte de Felipe IV arriba citados; rasgos que Francisco Reiguera encarna al revés, sobre todo cuando cabalga junto con su escudero: Welles tiende a encuadrar al personaje desde ángulos visuales extremos que acentúan, si cabe, su notable delgadez y el aspecto alargado de su cara, igual que ocurre en

¹⁰ Es importante subrayar el carácter pictórico de esta presentación del personaje welliesiano: tras la lectura de los versos de Silva, Don Quijote se queda congelado en un encuadre que estiliza todavía más su porte y su figura. La imagen congelada subraya el origen pictórico del encuadre que nos permite entrar en contacto directo con Don Quijote.

el caso de muchos personajes de la pintura de El Greco. Pensemos, por poner un ejemplo, y junto con el ya citado *El caballero de la mano en el pecho*, en *San Jerónimo* (de 1605-1610) o en *San Jerónimo penitente* (de 1615), cuya actitud hierática bien representa Don Quijote en su versión paródica cuando, en Sierra Morena, se abandona a las locuras que imita de Amadís de Gaula en el nombre del amor que siente por su Dulcinea del Toboso (igual que San Jerónimo, Don Quijote actúa casi completamente desnudo y con la mirada puesta hacia el cielo). Lo que más llama la atención, sin embargo, es el hecho de que tanto la pintura de El Greco como la de Velázquez, citadas implícitamente a lo largo de toda la película, ceden el primer plano a la de Francisco de Goya en la escena de los molinos de viento. A través de un montaje rápido y del uso sapiente del fundido (técnica del lenguaje cinematográfico que consiste en solapar dos o más imágenes en el mismo encuadre), Orson Welles lleva a cabo una reescritura fílmica del texto cervantino en la que algunos cuadros y dibujos de Goya adquirirán un rol fundamental a la hora de activar el choque visual de Don Quijote frente a los supuestos gigantes y, paralelamente, del espectador frente a lo que ve en la película. La intención de Welles es la de trasladarle al espectador la visión distorsionada del loco hidalgo. Para conseguirlo, aumenta la cantidad de diálogo que le pertenece a Sancho Panza, añade frases que no aparecen en el texto cervantino y, sobre todo, convierte los molinos de viento en imágenes terroríficas que gritan y chillan junto con el ruido estruendoso y rítmico de las aspas. El punto nodal es que esas imágenes coinciden con algunas de las pinturas negras más famosas de Goya (todas ubicables cronológicamente en la última fase de la vida del pintor, esto es, entre 1820 y 1823): en particular, el director de *Citizen Kane* cita *Dos viejas comiendo*, *El aquelarre* y *Saturno*, tres pinturas que, cada una de una forma distinta, evocan los lados más misteriosos y “espantables” de la realidad humana¹¹. Si en el primer caso la vieja que aparece en el lado derecho toma la forma de una calavera y un esqueleto que no sabemos si está a punto de exhalar el último respiro (mientras que la otra parece reírse, al señalar con el índice de la mano izquierda algo que no vemos porque está fuera del encuadre y al tener en la mano derecha una cuchara que, en lugar de comida, parece remover la oscuridad que contiene el plato de madera), en el segundo caso asistimos al ritual satánico según el cual las brujas sentadas frente a una cabra (encarnación del Demonio) están esperando el milagro al revés y

¹¹ Sobre las relaciones entre cine y pintura son fundamentales Aumont (1989) y Costa (2002: 49-96).

cuchichean entre sí (las caras deformes están pegadas la una a la otra de una manera casi claustrofóbica: todo el mundo mira al cabrón tapado por una manta negra y que ocupa casi totalmente la parte inferior izquierda del encuadre). Finalmente, *Saturno* representa al personaje mitológico en el acto espantoso de comer el brazo izquierdo de uno de sus hijos, ya manco del otro, con la cabeza degollada y con el cuerpo profusamente manchado de sangre. Si en *Dos viejas comiendo* se evoca la muerte como fase terminal de la vejez con tono satírico y despiadado, en *El aquelarre* y en *Saturno* se evocan otras dos potencias mortíferas para el ser humano: el Demonio, por un lado, y Cronos, entendido como “tiempo destructor” que todo lo consume, por el otro (Panofski, 1972: 93-138).

Dinamizando las pinturas negras de Goya a través del sonido que les atribuye y utilizando la técnica del fundido, Orson Welles nos hace partícipes de la locura de Don Quijote a través de una visión que trastoca nuestra percepción de las imágenes citadas: los molinos de viento que Don Quijote, en el texto literario y original de 1605, confunde con gigantes (esos mismos monstruos que pueblan las novelas caballerescas en auge en el siglo XV) se convierten en las pinturas negras de Goya de la primera mitad del siglo XIX. En esta escena, Welles lleva a cabo un discurso heterogéneo en el que el cine se convierte en máquina (o en mecanismo encantador) que atrapa las imágenes históricas de la pintura goyesca para que actúen a partir de su misma inmovilidad congénita¹². Al mismo tiempo, evocando la última etapa de la vida de Goya, Welles nos permite leer esta escena en relación con el tema de la locura que, como la crítica no ha dejado de subrayar, atraviesa toda la obra del pintor zaragozano. Pensemos, en particular, en *Corral de locos*, de 1746, donde vemos a un grupo de enfermos mentales mientras contemplan entre la risa y la desesperación la lucha fratricida de dos compañeros desnudos, o en *Casa de locos* (1812-1819), un óleo sobre tabla en el que, de nuevo, Goya retoma el mismo tema, pero humanizando a los protagonistas, esto es, a las víctimas de la exclusión social que juegan a interpretar los papeles de sendos personajes emblemáticos (el soldado con tricornio, el indio con plumas, el cura con tiara). Se trata de sendas visiones del “mundo al revés” que también caracterizan la serie de *Los disparates*,

¹² Y como nos recuerda acertadamente Cometa (2012: 46), «[...] il desiderio di mettere in movimento le immagini non è circoscrivibile nell'epoca del cinema ma è anzi un Desiderio (e una paura) che ha guidato tutta l'antropologia dell'immagine, almeno in Occidente, sin dai suoi primordi». Sobre este deseo irrefrenable que es, al mismo tiempo, un miedo atávico, cfr. también Belting (2007: 71-108).

veintidós grabados al aguafuerte y a la aguatinta que Goya realizó entre 1815 y 1824 y en los que, a su vez, retoma algunos temas satíricos y algunas escenas macabras de *Los caprichos*, la serie de ochenta grabados aparecida en 1799.

Ahora bien: si la relación entre cine y pintura siempre es ambigua y problemática (el cine dinamiza la pintura y, en este caso específico, la dota de una banda sonora que no existe en la realidad: de ahí la cara de miedo y de sorpresa del Don Quijote de Welles), la relación entre Orson Welles y Francisco de Goya es compleja y decisiva¹³. Como demuestra Emilio Ruiz Barrachina en su documental *Orson Welles y Goya*, de 2008, el director americano empieza a rodar las primeras escenas de su versión inacabada del *Quijote* cervantino en 1957, esto es, precisamente en el mismo año en el que empieza a rodar un documental personal en el que el director americano da amplio testimonio de su fascinación por España, por su cultura, por su literatura y por su arte. Welles graba lo que contempla tanto en el Museo del Prado como en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando imaginando ya algunas de las escenas más importantes de su reescritura filmica de la obra cumbre de Cervantes¹⁴. Pero hay más: en su reescritura filmica de la escena de los molinos de viento, Welles lleva a cabo un discurso crítico sobre el tema de la locura a partir del diálogo intertextual e intersemiótico entre Goya y Cervantes. Sin citar nunca el grabado nº 43 de *Los caprichos*, el titulado *El sueño de la razón produce monstruos*, Welles reescribe la escena de los molinos de viento con técnica cervantina y perspectivista al mezclar cine, literatura y pintura. En parte, es lo que hace Goya precisamente en ese famoso grabado: las letras surgen de la mesa en la que el pintor apoya la cabeza en el acto de dormirse (y de sufrir pesadillas). La pintura es evocada de forma metonímica gracias a la presencia de unos pinceles esparcidos sobre la misma mesa. El cine (o lo que Darío Villanueva definiría como “precinema”) es evocado a partir de la presencia macabra y temible de los animales que perturban el sueño del mismo pintor y que ocupan la parte superior derecha de todo el grabado: búhos, gatos, murciélagos y otros seres monstruosos coinciden con los gigantes que obnubilan la mente de Don Quijote y lo condenan al fracaso en la obra de Cervantes. Sin embargo, Welles adopta la misma postura de Don

¹³ No será casualidad que Pier Paolo Pasolini elija precisamente a Orson Welles en el papel del director en *La ricotta* (1963). En este caso Welles intenta rodar (en vano) unos *tableaux vivants* a partir de la *Deposizione di Volterra* (1521) de Rosso Fiorentino y de *Il trasporto di Cristo (o Deposizione)* (1526-28) de Jacopo da Pontormo.

¹⁴ Sobre este aspecto cfr. Quiñonero (2020: 177-190).

Quijote cuando reescribe la escena de los molinos de viento: exalta el heroísmo de quien, incluso frente a ciertas imágenes terroríficas, no se rinde ante el peligro, de la misma forma especular y *ex contrario* de lo que ocurre en una de las escenas “fantasmas” de la película, la que se desarrolla en un cine como reescritura del famoso episodio de los títeres de Maese Pedro (capítulos XXVI-XXVII de la *Segunda Parte*), en la que Welles nos muestra a un Don Quijote alienado que no sabe reconocer los límites y las fronteras físicas de la gran pantalla con respecto al mundo de ficción que se proyecta en la misma¹⁵. De ahí, el acto de locura de destripar con su espada la tela en la que aparecen las imágenes en movimiento de una película a mitad de camino entre el *péplum* y el *western*. El problema de la visión (de la capacidad de ver correctamente la realidad externa) es central tanto en una como en otra escena, precisamente a raíz de lo que se narra en el capítulo VIII de la *Primera Parte* del Quijote: la palabra desmiente lo que los ojos ven; las imágenes se evocan a partir de la potencia retórica de la palabra literaria y de la potencia creativa de la imaginación¹⁶. De ahí que cuando Sancho le critica a Don Quijote el hecho de ver «las cosas no con los ojos de la cara sino con los de su desbocada fantasía» –palabras que no aparecen en la novela de Cervantes– podemos estar de acuerdo con él en cuanto al discurso crítico que Orson Welles desarrolla sincronizando en una misma escena encuadres que animan grabados y que le dan voz (terrorífica) a algunas de las más espantosas pinturas del

¹⁵ De ahí que Giorgio Agamben defina esta escena como «Los seis minutos más bellos de la historia del cine» (Agamben, 2005: 120-124). Se puede contemplar la escena “fantasma” –por no haberla incluida Jesús Franco en su versión y comentada por Jonathan Rosenbaum– en este enlace: <https://youtu.be/jt-8btq7kt8>

¹⁶ Sobre las relaciones entre “lo visible” y “lo decible” resulta siempre esclarecedor el magnífico análisis que lleva a cabo Foucault de *Las Meninas* de Velázquez, donde, entre otras cosas, se afirma que «[...] la relación del lenguaje con la pintura es una relación infinita. No porque la palabra sea imperfecta y, frente a lo visible, tenga un déficit que se empeña en vano por recuperar. Son irreductibles uno a otra: por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice, y por bien que se quiera hacer ver, por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que ellas resplandecen no es el que despliega la vista, sino el que definen las sucesiones de la sintaxis» (Foucault, 1969: 19). No hace falta subrayar que toda reescritura pictórica o cinematográfica del *Quijote* explota y surge a raíz de esta relación infinita entre “lo visible” y “lo decible”, desde los grabados de Gustave Doré hasta la versión de 2018 de Terry Gilliam.

último periodo de la obra de Goya¹⁷. Y es precisamente del solapamiento de texto literario, texto filmico y texto pictórico en un mismo contexto espaciotemporal de donde surge la reflexión heterocrónica de Welles sobre la locura quijotesca. Aspecto que queda todavía más patente si al grabado n° 43 acercamos *Don Quijote acosado por monstruos*, un dibujo que Goya realiza en el mismo arco temporal de *Los disparates* (1812-1820) y en el que el mismo pintor parece reescribir el grabado sobre *El sueño de la razón produce monstruos*. Don Quijote está aquí despierto, a diferencia de Goya en el grabado n° 43, y mira al espectador sentado al borde de su silla y con la espada apoyada en la misma. En la mesa, en lugar de los pinceles de Goya, se ven varios libros, uno de los cuales, enorme y abierto de par en par, el personaje está leyendo y sosteniendo entre sus manos (las manos indican el punto en el que acaba de interrumpir el acto de lectura para mirar al espectador en primer plano). Los monstruos son los mismos o son muy parecidos a los del grabado citado y ocupan el mismo lugar: un murciélago gigantesco parece amenazar al pobre hidalgo, mientras que detrás del mismo se ven a dos damas indefensas y al lado derecho de las mismas unos seres monstruosos que parecen levitar en el espacio. Las imágenes especulares entre uno y otro grabado de Goya también parecen desarrollar una visión perspectivista sobre el contraste entre razón e ilusión, entre raciocinio e imaginación. Se trata de uno de los nudos fundamentales del arte de Goya, un arte en el que, como demuestra Victor Stoichita, la «explosión de fantasmas que invaden el espacio de la representación» es un elemento constante. Este elemento crea un puente visible entre el texto de Cervantes y la película de

¹⁷ Sobre el concepto de sincronización son fundamentales los capítulos “Palabra e imagen” y “Sincronización de los sentidos” de Eijzensteijn (1974: 13-83). En todo su análisis del montaje y del lenguaje cinematográfico, Eijzensteijn desarrolla una constante comparación no solo con la literatura (Dickens, Maupassant, Milton, pero incluso Góngora y Garcilaso de la Vega), sino también con la pintura, en particular, con la de El Greco; sobre el “cinematismo” del pintor griego, cfr. Eijzensteijn (2019), además de Molina Barea (2017). Sobre la dicotomía entre la visión que se realiza a través de «los ojos de la cara» y la que depende de «los ojos de la desbocada fantasía», cfr. también Mill (1996: 11): «Una alucinación es una opinión errónea –es creer en una cosa que no existe–. Una ilusión, por el contrario, es asunto exclusivo del sentimiento, y puede existir separada por completo de la alucinación». Ahora bien, está claro que el drama (tragicómico) de Don Quijote depende, de hecho, de que, en su caso particular, la ilusión casi nunca se separa de la alucinación o, lo que es lo mismo, la ilusión casi siempre va acompañada por la alucinación, como en el caso de los molinos de viento que él ve como gigantes.

Orson Welles¹⁸. Lo que ve el espectador es lo que contempla Don Quijote por culpa de su imaginación desatada: la pregunta de Sancho «¿qué gigantes?» es la premisa para que tanto el lector de Cervantes como el espectador de la versión de Orson Welles contemplen el lado oscuro de lo que leemos y de lo que vemos cuando leemos¹⁹.

3. LA MIRADA DE TERRY GILLIAM

La reescritura fílmica de Terry Gilliam empieza con una notación irónica: «Tras veinticinco años de hacer y deshacer...», nos avisa un cartel en letra blanca sobre el fondo negro de la pantalla. Es evidente cómo, a través de la ironía (e incluso de la autoironía), el director americano toma distancia de los múltiples fracasos que tuvo que sufrir y acatar antes de llegar a la versión final de su proyecto de transposición fílmica de la obra cumbre de Cervantes. Igual que Orson Welles, Terry Gilliam sufrió la “maldición” de todos los que intentaron plasmar en imágenes la obra cervantina; pero si en el caso de Welles podemos incluso llegar a pensar que el director de *Ciudadano Kane* nunca quiso llevarlo realmente a cabo de forma definitiva²⁰, en el caso del director de *Las aventuras del barón de Münchhausen* sí que el proyecto estuvo fraguándose desde los años 90; se intentó llevar a la realidad en el 2000; y se conseguirá terminar solo en el 2018. El documental *Lost in*

¹⁸ Cfr. Stoichita y Coderch (2000:155-192). Sobre las pinturas negras, cfr. también el fascinante ensayo de Bonnefoy (2018), además de Foradada (2019) y Hervás León (2019).

¹⁹ También es oportuno subrayar cómo Welles amplía las observaciones sensatas y del todo razonables y racionales de Sancho Panza precisamente para resaltar el atrevimiento y el heroísmo desatado del loco hidalgo amplificando y ampliando los diálogos presentes en el texto cervantino: la pregunta «¿Qué gigantes?» se convierte en «¿De qué gigantes habla, señor? Esos son simples molinos»; cuando Don Quijote cita a Briareo, Sancho añade: «Permítame usted decirle que tiene la cabeza a pájaros y que ve las cosas no con los ojos de la cara sino con los de su desbocada fantasía» (con el contraste explícito entre visión ocular real y alucinación visual distorsionada por la literatura caballerescas ya pueste de relieve arriba); cuando Don Quijote se prepara a atacar, Sancho se reafirma en su postura prudente: «Si sigue así le dejaré solo, y si no me regala la insula, poco me importa, pues más vale un Sancho sin propiedades que unas propiedades sin Sancho». En la escena siguiente, Sancho se cansa tanto de la palabrería de su amo que llega a mirar a la cámara en primer plano y decirle al mismo espectador: «No tiene arreglo». Es aquí cuando Welles, de nuevo con su voz en *off*, rompe la verosimilitud de la narración fílmica, entra dentro de la película y le contesta al pobre escudero: «¿Y por qué intentas comprenderle? Limitate a seguirle, como hacemos nosotros».

²⁰ Esta es la hipótesis que defiende Rosenbaum (2021).

La Mancha, de 2002, dirigido por Keith Fulton y Louis Pepe, dos ayudantes de Gilliam, demuestra la frustración y la impotencia del director que se ve abocado a tirar la toalla frente a tantas adversidades e imprevistos durante el primer rodaje de la obra, en la que a Jean Rochefort tenía asignado el papel de Don Quijote, a Johnny Depp el de Sancho Panza y a Vanessa Paradis el de la amada de este último. *The Man Who Killed Don Quixote* empieza, entonces, con un comentario extradiagógico por parte del mismo director hacia su propia obra²¹: lo que vamos a ver es fruto de muchos años de contratiempos y luchas entre la imaginación de quien quiere trasladar y reelaborar el mito de Don Quijote en la gran pantalla y la realidad que pone obstáculos de los más inesperados a la misma. Al comentario del director de forma escrita le sigue la voz *en off* del protagonista: la película arranca con la voz fuera de campo del protagonista que lee un fragmento que vemos plasmado en una página impresa al lado de una de las famosas ilustraciones de Gustave Doré. Si la imagen existe en el plano de la realidad y, de hecho, forma ya parte del imaginario colectivo de los lectores del *Quijote*, no es así por lo que concierne la frase que vemos plasmada en el papel impreso:

I was born by the special Will of Heaven in this Age of Iron, to restore the lost Age of Chivalry. I am the man for whom all Dangers are expressly reserved and Grand Adventures and Brave Deeds also! My name is Don Quixote de la Mancha.

Si Orson Welles nos presenta a sí mismo en el papel de director que, cámara en la mano, va buscando al personaje entre los paisajes urbanos del Madrid a él contemporáneo, hasta toparse con la famosa estatua de Plaza de España arriba citada; en el caso de Terry Gilliam, el espectador no ve sino que oye a Don Quijote leerse a sí mismo, esto es, en el acto de declamar en voz alta un fragmento de un libro que no existe, puesto que esas palabras no aparecen en ninguna línea de la novela cervantina (tampoco es baladí subrayar cómo esa frase ocupa la página entera del inexistente libro que, a su vez, ocupa el espacio completo del primer encuadre: algo inverosímil, dado el tamaño de la imagen de Doré comparado con el tamaño de la letra adoptado para

²¹ Keith Fulton y Louis Pepe volverán a filmar la ilusión, la frustración y las montañas rusas emocionales que vivirá en el set Terry Gilliam en el documental *He dreams of Giants* (2019), continuación ideal de *Lost in La Mancha*, aunque, esta vez, habrá final feliz. El título explicita el hecho de que la lucha no es, en este caso, *contra* sino *con* los gigantes, parte fundamental del imaginario del director americano.

esa página inicial de la obra). Gilliam inventa una presentación verbal *ex novo* apoyándose en Gustave Doré, que convierte al personaje en icono reconocible por parte del espectador, por lo menos desde su edición ilustrada de 1863, pero, al mismo tiempo, reelabora la famosa reflexión de Don Quijote sobre la Edad de Oro y la de Hierro que aparece en el capítulo XI de la *Primera Parte*, cuando el mismo caballero andante se sienta a comer junto con Sancho al lado de unos cabreros:

Dichosa *edad* y *siglos* dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de *dorados*, y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra *edad de hierro* tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de *tuyo* y *mío* (pág. 133).

Don Quijote se presenta, entonces, como un héroe llamado a renovar por voluntad divina (“*Will of Heaven*”) aquella “*Age of Chivalry*” que Gilliam compara con la “edad de oro” evocada por el personaje cervantino en contraste con la actual “*Age of Iron*” o “edad de hierro” en la que ciertos valores humanos ya no tienen cabida o no ocupan el plano de relevancia que les correspondería²². Lo novedoso de la reescritura filmica de Gilliam estriba en el hecho de que en este caso el mismo héroe se ve destinado a resucitar esa “edad de oro” por voluntad divina: “*Will of Heaven*”, especifica esa primera página de un libro que solo existe en la gran pantalla de esta nueva versión cinematográfica.

Lo que vemos a continuación es precisamente la escena más cinematográfica de la novela: Don Quijote y Sancho cabalgan por los campos de Castilla La Mancha hasta que se topan con los molinos de viento que el primero se empeña en interpretar y ver como gigantes. Sancho pone la pregunta de siempre: «¿Qué gigantes?», pero no puede frenar el ímpetu de su amo que se estrella contra una de las aspas del molino quedando enganchado en la misma con la punta de su lanza. El golpe de teatro ocurre cuando Toby Grisoni, director frustrado, grita: «¡Stop!» y para la acción. El espectador descubre repentinamente que lo que estamos viendo no es real, sino que es el set de un anuncio que Toby graba sin muchas ganas y sin convencimiento. El espectador ve una película en su hacerse; el problema es que esta película degrada el heroísmo quijotesco (o lo atenúa) en el nombre de un anuncio que,

²² Sobre el *topos* de la “edad de oro” y su significado dentro del capítulo IX la bibliografía es inabarcable; puede ser útil para empezar y gozar de una panorámica detallada Traver Vera (2001: 82-95), además de la bibliografía citada por Javier Blasco en su “Lectura crítica” del capítulo IX en Cervantes (2004, II: págs. 41-43).

como dirá expresamente el mismo Toby, tendrá que gustarle a todo el mundo. En realidad, esta misma degradación del impacto visual de la escena de los molinos de viento será fundamental para el desarrollo de la película: hastiado por su productor y por los otros miembros de la troupe, Toby decide coger una moto y alejarse del lugar en el que está rodando el anuncio para volver a evocar una película que grabó siendo estudiante de cine en la Universidad. Es la vuelta al lugar del primer rodaje juvenil, en un pueblo llamado significativamente “Los sueños”, el motivo principal que determinará un cambio radical en la trama: Toby, con su moto, ve un cartel que dice: «Quixote vive». Es aquí cuando Toby descubre que, efectivamente, Don Quijote sigue con vida: acompañado por una vieja gitana con aspecto de bruja, Toby se acerca a una especie de caravana que anuncia el espectáculo de Don Quijote todavía vivo; lo más curioso del caso es que el cartel que señala dónde está la atracción (como en una feria para niños) es un dibujo de Goya, en particular, la estampa que los críticos de arte han denominado *El gigante* (fot.1). En este primer cartel, vemos de nuevo el mismo texto escrito con el que Toby se había topado antes en la entrada del pueblo: «Quixote vive» (redactado en blanco sobre fondo negro y en caracteres mayúsculos). Si nos fijamos bien, veremos también a un pequeño Don Quijote dibujado en el acto de enfrentarse al gigante con la lanza en ristre y con Rocinante en el acto de erguirse frente al monstruo (fot.2). Si este primer encuadre encarna el primer acercamiento de Toby a Don Quijote, el segundo encuadre se convierte en una adivinanza de corte icónico: al entrar en el ambiente oscuro y macabro de la caravana, Toby se topa con el viejo zapatero del pueblo de “Los sueños” al que había asignado el papel de Don Quijote en su película juvenil. El viejo Javier, vestido de Don Quijote, está leyendo el *Quijote* detrás de unas sábanas en las que se proyecta la película juvenil del mismo Toby Grisoni y delante de una nueva pintura de Goya, esto es, de lo que la crítica denomina *El Coloso* (fot. 3 y fot. 4). Como queda evidente comparando la estampa y el cuadro, las dos obras tienen múltiples puntos en común: en ambas aparece un gigante; en el caso de *El gigante*, en el acto de estar sentado y de mirar hacia el espectador, con la mirada proyectada hacia el horizonte que se adivina fuera del encuadre, el pelo despeinado y la luna menguante que ilumina tenuemente la espesa oscuridad de la noche desde la parte superior derecha del dibujo; en el caso de *El Coloso*, en el acto de avanzar hacia la izquierda del encuadre, con el puño izquierdo erguido para contrarrestar al enemigo o para mantenerse en guardia contra algún peligro que el espectador no puede ver ni verá nunca, mientras unas nubes le tapan la cintura y parte de las piernas y, sobre todo,

mientras la población indefensa parece darse a la fuga corriendo alocadamente en múltiples direcciones junto con animales y ganado en el medio de lo que parece una apocalipsis. Los expertos en la pintura del genio zaragozano relacionan ambas obras, aunque, a día de hoy, todavía no han podido llegar a una atribución cierta y definitiva y dirimir todas las dudas alrededor de *El Coloso*²³. La pregunta, en relación con la reescritura filmica del *Quijote* de Terry Gilliam, es: ¿qué hace Goya dentro de la caravana de este nuevo Don Quijote? ¿Cómo se relacionan estos gigantes goyescos con la escena de los molinos de viento?

La primera hipótesis atañe a lo que se ve en el primer cartel que anuncia la feria quijotesca: Don Quijote, en el capítulo VIII de la novela de Cervantes, ve a gigantes, y decide afrontarlos, aunque Sancho Panza le explique que esos son molinos de viento. Gilliam reproduce al pie de la letra la locura del personaje enfrentándolo a un gigante icónicamente emblemático cual es el que Goya pintó hacia 1812 quizás si para criticar o describir por imágenes los horrores de la Guerra de la Independencia²⁴. La segunda hipótesis atañe al lugar en el que el viejo Javier, enloquecido, declama sus hazañas con un ejemplar del *Quijote* en sus manos. Gilliam nos lo presenta en una actitud doble y ambivalente: en cuanto alguien que *se lee a sí mismo* (como el Don Quijote del capítulo II de la *Primera Parte* que prevé al “historiador” que cantará sus múltiples hazañas, cuando Sancho Panza todavía no ha hecho su aparición en el escenario de la trama novelesca); en cuanto alguien que *se ve a sí mismo* a través de la película proyectada en las sábanas blancas de la caravana. Es importante subrayar este detalle y doble lectura, por pantalla y a través de las páginas impresas de un libro. Cuando Toby todavía no ha visto, sino que tan solo ha escuchado al viejo zapatero declamar las mismas palabras con las que se abre la película, tiene que cruzar esas sábanas, esto es, tiene que penetrar físicamente dentro del antro del loco hidalgo y cruzar materialmente los fotogramas de su película juvenil para descubrir quién está detrás de las mismas. Es una escena poética y, al mismo tiempo, es una cita o

²³ Sobre la *vexata questio*, la bibliografía es amplia; a favor de la atribución a Goya se muestra Glendinning (2004 y 2009); en contra, Mena Marqués (2009).

²⁴ «[...] la figura alegórica del gigante desnudo, a veces símbolo de la fiereza y el valor del pueblo español ante las invasiones de los godos y los moros; a veces representación emblemática, en obras de la época de la Guerra de la Independencia, de los grandes capitanes, que habían logrado vencer a los enemigos de España en las batallas heroicas del pasado. Tales figuras abundan en los poemas patrióticos publicados en 1808, que circulaban muchas veces en más de una edición debido a su popularidad» (Glendinning, 2009: 294).

reescritura de la escena en la que el Don Quijote de Orson Welles, al no haber visto nunca una película, decide intervenir a favor de las doncellas que ve en un *western* o *péplum* desenvainando su espada y descuartizando literalmente la tela de la gran pantalla del cine en el que entra sin saber cómo funciona el séptimo arte y las imágenes en movimiento (sufriendo en su propia piel su incapacidad para distinguir lo que está “dentro” y lo que se queda “fuera” del encuadre, igual que, en la novela de Cervantes, Don Quijote no sabe distinguir los títeres y las manos de los que están “detrás” del escenario y los mueven en el famoso “espectáculo de Maese Pedro” en los capítulos XXVI y XXVII de la *Segunda Parte* del *Quijote*).

Cuando el viejo Javier se topa con Toby lo confunde con Sancho Panza: he ahí el *quid* de la cuestión. Para que la película arranque de nuevo, Don Quijote necesita a su ayudante, esto es, a alguien que lo rescate de esa especie de feria en la que parece encarcelado. Deberíamos preguntarnos por la función de la vieja gitana que lleva a Toby hacia la caravana: podría ser ella misma la encargada de vigilar al viejo zapatero y evitar que se salga de la jaula; o simplemente, podría ser ella la responsable de encender el proyector y las escasas luces que iluminan el antro oscuro, una especie de ayudante que actúa dentro de esa nueva versión de la famosa Cueva de Montesinos en la que, por pocos euros, es posible asistir a un espectáculo que atrapa porque está a mitad de camino entre la farsa y la tragedia, entre lo cómico y lo trágico²⁵. Pero hay más: antes de ver a Toby y confundirlo con Sancho Panza, el viejo zapatero declama y explicita el motivo de su aflicción: *«I'm four hundred years old, it's not easy to live so long, but I cannot die»*. Si los caballeros andantes “tradicionales” aspiran a la eternidad a través de sus hazañas heroicas, este caballero andante “enloquecido” vive su eternidad como una condena: es duro vivir tanto y no poder morir nunca. Pero, de nuevo, la frase cambia radicalmente su matiz en el momento en el que Don Quijote cree ver y reconocer a Sancho Panza en el momento en el que la cara de Toby Grisoni se solapa literalmente con la del actor que, en su película juvenil, interpretaba el papel de Sancho. Es tras este encuadre solapado y la consecuente agnórisis, cuando el viejo Javier gritará: *“Oh, Sancho, you came back to save me!”*; Toby le contestará de forma racional y contundente: *«I'm not Sancho and you are not Don Quixote»*, pero el mecanismo de ficcionalización de la realidad ya está puesto en marcha: *«Sancho, Sancho, rescue me from*

²⁵ Sobre la Cueva de Montesinos y su relación con los sueños de Don Quijote y el cine, cfr. Reinstädler (2019), además del imprescindible estudio de Egido (1994).

these enchanters, Sancho, save me, take me over, Sancho». Esta petición de ayuda nos confirma que el Don Quijote de Gilliam está atrapado en su cárcel imaginaria, en un acto de la lectura que no se acaba nunca, por culpa de unos “encantadores” que no le permiten salir de la caravana, hasta que Toby no penetra en la misma y, al solapar su cara con la del Sancho cinematográfico de su película juvenil, determina el arranque de una nueva película, en la que, efectivamente, Don Quijote-Javier podrá librarse del encantamiento de sus enemigos y podrá fugarse junto con su ayudante Sancho Panza-Toby Grisoni. La escena se acaba de forma estruendosa: al no querer aceptar ese falso reconocimiento, Toby intenta deslizarse del abrazo de su amigo anciano; sigue una breve lucha que desemboca en un incendio de toda la caravana por una vela que se cae al suelo.

Si volvemos a mirar con detenimiento *El Coloso* de Goya veremos cómo en ese cuadro aparecen carruajes del siglo XIX que recuerdan (o podrían recordar) la caravana destartada en la que Don Quijote está atrapado. Si en el caso de *El gigante* Gilliam interviene “dentro” de la estampa de Goya añadiendo un detalle que no está en el texto pictórico original (un Don Quijote con la lanza en ristre y un Rocinante enhebrado en el margen inferior del mismo), en el caso de *El Coloso* es el cuadro, con sus personajes que huyen entre carruajes y ganado, el elemento visual que entra “dentro” de la película y determina el contexto espacial en el que este nuevo loco lee fragmentos de la novela cervantina y se mira en el “espejo” de la película que rodó en el pasado. El resultado de la lucha entre el anciano y Toby es muy parecido al que vemos en *El Coloso*: la caravana se prende fuego y Toby huye desparavido y, en esta escena alocada y apocalíptica el viejo zapatero podría encarnar incluso la locura, el terror y la violencia que Goya ya representó antes de *El Coloso* en las pinturas negras citadas por Orson Welles en su reescritura fílmica²⁶. Sin embargo, a partir de ese momento, Don Quijote vuelve a vivir porque el viejo zapatero ya no parará de actuar como lo hizo en la película juvenil de su amigo americano. Precisamente gracias a Toby ha conseguido salir de la caravana²⁷. Por ende, los dos volverán a cabalgar juntos; de la misma

²⁶ Según Glendinning (2004: 53-55) este gigante podría representar a esos capitanes y generales españoles que lucharon con valor y valentía contra Napoleón y los franceses en el transcurso de la Guerra de la Independencia.

²⁷ Podríamos también decir que el viejo zapatero, de forma especular y contraria al Don Quijote de Orson Welles, que pretende entrar “dentro” de la película que contempla en una sala de cine, consigue salir “fuera” de la pantalla juvenil de su amigo al volver a toparse con este de forma empírica y tangible. En ambos casos, vale lo que dice Luis Buñuel del efecto hipnotizador del cine:

manera, volverá de nuevo la escena de los molinos de viento, una escena dentro de una película que rompe la verosimilitud de lo que, en un principio, se nos presentaba como el rodaje de un anuncio televisivo. Toby ya no puede evitar dejar arrastrarse por su actor anciano y a participar activamente en las locuras de su amo. Hasta llegar al final de la película en la que, tras la muerte del mismo Don Quijote-Javier por un accidente inesperado, el mismo Sancho Panza-Toby Grisoni empezará a sufrir lo que Salvador de Madariaga (1967) definió como “la quijotización de Sancho”²⁸.

En la segunda escena del episodio de los molinos de viento el efecto será parecido al del prólogo de la película. El personaje cae tras romper la punta de su lanza contra una de las aspas al querer defender a una doncella, esto es, una joven gitana montada en una bici. Es aquí cuando Terry Gilliam solapa en la misma escena dos capítulos diferentes del *Quijote* cervantino: cuando la joven se acerca al pobre hidalgo le enseña el pecho sin querer. Don Quijote se sorprende y, dándole las gracias, le explica a la mujer que él no puede concederse a nadie más que a su fiel amada, Dulcinea del Toboso. En la misma escena, Gilliam solapa de forma perspectivista y reescribe dos escenas ubicadas en dos lugares distintos de la novela: el cap. VIII se une aquí al cap. XVI de la *Primera Parte*, cuando será Maritornes quien, confundiendo a su amante con el caballero andante, y en la oscuridad de la venta de Palomeque, empujará al pobre hombre a declamar las siguientes palabras:

Quisiera hallarme en términos, hermosa y alta señora, de poder pagar tamaña merced como la que con la vista de vuestra gran fermosura me habedes fecho; pero ha querido la fortuna, que no se cansa de perseguir a los buenos, ponerme en este lecho, donde yago tan molido y quebrantado, que aunque de mi voluntad quisiera satisfacer a la vuestra fuera imposible. Y más, que se añade a esta imposibilidad otra mayor, que es la prometida fe que tengo dada a la sin par Dulcinea del Toboso, única señora de mis más escondidos

«La hipnosis cinematográfica, ligera e imperceptible, se debe sin duda, en primer lugar, a la oscuridad de la sala, pero también al cambio de planos y de luz y a los movimientos de la cámara, que debilitan el sentido crítico del espectador y ejercen sobre él una especie de fascinación y hasta de violación» (2012: 87).

²⁸ Sobre este aspecto, cfr. también López Navia (2021: 194), según el cual «la propuesta de Gilliam es especialmente original al respecto, porque un personaje que no es ni tampoco se cree Sancho Panza, sanchificado por el discurso y la visión de quien no es, pero cree ser, Don Quijote, acaba quijotizándose proactivamente sin que el proceso deje de estar teñido de un punto de enajenación mental».

pensamientos; que si esto no hubiera de por medio, no fuera yo tan sandio caballero, que dejara pasar en blanco la venturosa ocasión en que vuestra gran bondad me ha puesto (Cervantes, 2004: 189-190).

Compárese este largo parlamento de Don Quijote (cuyo efecto cómico surge tanto de la *elocutio* del personaje como de la situación grotesca del falso ofrecimiento sexual por parte de Maritornes) con el del viejo zapatero en la reescritura de Terry Gilliam: «*I see the love light in your eyes, is understandable. I'm honoured, but, alas, I'm betrothed to another*». En un par de frases hechas, el director americano sintetiza el texto cervantino y añade el toque cómico en la observación de la gitana hacia Sancho Panza-Toby: «*Does he have squirrels in the attic?*», expresión idiomática para preguntarle si su amigo no está del todo chillado.

La tercera y última escena de los molinos de viento aparece en el final de la película, cuando Don Quijote ha muerto y, como adelantábamos, Toby empieza a creerse verdaderamente Sacho Panza. Huyendo de la mansión de los mecenas rusos que venden vodka en España, Angelica y Toby cabalgan juntos hasta toparse, de nuevo, con los molinos de viento. No es baladí subrayar que Angelica, “nombre hablante” al indicar a la mujer amada por el protagonista en el *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto, fue la encargada de representar a Dulcinea del Toboso en la película juvenil de Toby. El punto es que en esta tercera escena reiterada del mismo episodio del capítulo VIII de la novela, los molinos de viento no *parecen* sino que *son* gigantes de verdad. El espectador ve a través de los ojos y del filtro literario del protagonista, enésima reencarnación del mito de Don Quijote que, sin temer morir en el nombre de Angelica, lucha contra los tres seres monstruosos hasta casi fallecer. Es cuando Toby saca la espada y le corta parte de la boca al gigante cuando el monstruo se convierte en una de las aspas del molino de viento y Toby cae estrepitosamente al suelo. Angelica corre a ayudarlo pero Toby, todavía trastornado, la confunde con Sancho Panza. Y es solo cuando Angelica finge ser “otro”, esto es, cuando acepta el nuevo papel que Toby, el director completamente “quijotizado”, le asigna, cuando este se levanta y vuelve a cabalgar junto con su amada. En el final, Gilliam vuelve a homenajear tanto a Orson Welles como a Grigori Kózintsev: las siluetas de los dos personajes se estallan sobre el fondo oscuro de un paisaje manchego en el que el sol está a punto de desaparecer —o de aparecer, según el punto de vista cronológico desde el que miremos esta escena— y seguirán cabalgando *ad infinitum*. El mito de Don Quijote no muere, es atemporal. No es casualidad que en esta última escena la *voz en off* de Don Quijote-Javier se solape de forma sincrónica con la de Sancho Panza-Toby en el acto de leer el primer fragmento, simbolizando un

mecanismo de relojería perfecto en el que el final se une circularmente al principio. Aunque no haya conseguido matar a los gigantes, Don Quijote, a través de Toby y de Angelica, se independiza de la cárcel encarnada por la caravana presidida por el cartel de *El gigante* y de *El Coloso* goyescos y seguirá realizando hazañas más allá de las que podamos contemplar en el encuadre.

4. CONCLUSIÓN: CRUCE DE MIRADAS

Si para su reescritura filmica de la obra cumbre de Miguel de Cervantes, Orson Welles se inspira en las pinturas de El Greco y de Velázquez y, en el caso de la famosa escena de los molinos de viento, evoca el tema de la locura del personaje y de su valentía contra los gigantes entrecruzando las imágenes de los molinos de viento con algunas de las más emblemáticas pinturas negras de Goya, Terry Gilliam parece inspirarse en Orson Welles no solo por la presencia de *El gigante* y *El Coloso* goyescos, sino también por su técnica perspectivista a la hora de representar el choque de visiones del loco hidalgo y de Toby Grisoni entre la realidad y el sueño, entre el plano empírico y el plano onírico. Si en el caso de Orson Welles, Goya, con sus pinturas negras, es metonimia de los magos enemigos y de los embaucadores contra los que Don Quijote está condenado a fracasar («el sueño de la razón produce monstruos»), en el caso de Terry Gilliam los gigantes de Goya presiden el lugar en el que Don Quijote está atrapado en una repetición *ad libitum* de su propio mito. Como en el caso de Sísifo, Don Quijote lee una y otra vez sus aventuras en el libro impreso con el que se abre la película y se mira a sí mismo en el “espejo” de la película juvenil de Toby proyectada en las sábanas blancas detrás de las cuales actúa de forma maniática. Si en el caso de Orson Welles la escena de los molinos de viento amedrenta al espectador también por el uso sapiente de los efectos sonoros (siendo el director americano el primero en “ponerle” sonido al ruido de las aspas que giran por el viento), en el caso de Terry Gilliam la escena de los molinos de viento se repite tres veces en un *climax* ascendente y acorde con la vuelta a la ilusión, al mundo de la juventud y a la exaltación del poder de la imaginación por parte de Toby, un director frustrado que graba la primera escena de los molinos de viento para un anuncio televisivo. En la segunda escena, Toby será Sancho en el papel de testigo ocular que mira sorprendido y fascinado el ímpetu loco de su viejo amigo. Finalmente, en la tercera y última escena los molinos de viento ya son gigantes “de verdad” que andan y están a punto de comerse literalmente a Toby, ya convertido en un nuevo Don Quijote. Al mismo tiempo, Gilliam homenajea a Orson Welles no solo por la

cita de algunas pinturas de Goya, sino también en el encuadre final, en el que las dos siluetas de los dos personajes principales se convierten en iconos que cabalgan más allá de toda frontera espaciotemporal²⁹.

Quizás sea cierto lo que afirma el filósofo italiano Massimo Carboni en un ensayo sobre el cine de Dreyer (Carboni, 2018: 24): «*Il mondo che vediamo proiettato sullo schermo non è totalmente controllato né totalmente casuale: è un mondo di cui non sappiamo (e tendenzialmente non sapremo mai) in quale misura sia intenzionalmente costruito*», o, lo que es lo mismo: «El mundo que vemos proyectado en la pantalla no está totalmente controlado ni es totalmente casual: es un mundo del que no sabemos (y, tendencialmente, nunca sabremos) hasta qué punto haya sido intencionadamente construido». En este sentido, el *Quijote* de Cervantes es realmente, como afirma Darío Villanueva (2016): «antes que nada, [...] una imagen, un choque de visiones». Ese mismo choque de visiones llevan a cabo de forma brillante y cada uno según su propia poética tanto Orson Welles como Terry Gilliam a través de su peculiar manera de entender el lenguaje cinematográfico y el texto cervantino; a veces, de la mano de los mismos hipotextos visuales, como es el caso de algunas de las obras más impactantes de Francisco de Goya.

²⁹ Además de en las primeras escenas de la película juvenil de Toby: si volvemos a mirar bien, notaremos que las imágenes iniciales de las mismas son casi cita literal del *Quijote* de Welles: Don Quijote y Sancho Panza aparecen en el medio de una procesión típica de Semana Santa, exactamente como aparecen los dos en el final (o presunto final) de la obra inacabada de Welles –los dos cabalgan juntos entre los gigantes de cartón piedra y las estatuas de la Virgen y de Cristo en las procesiones de Semana Santa en Sevilla–. Sobre este aspecto, cfr. Corsi (2018: 143-163), donde el autor subraya acertadamente las semejanzas estilísticas de ambas películas, sobre todo en la adopción de ciertas técnicas típicas del cine expresionista (2018: 163).

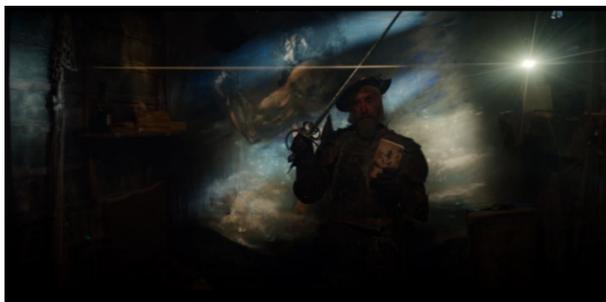
IMÁGENES



Fot.1: *El gigante* (1818 o antes), Francisco de Goya y Lucientes.
The Metropolitan Museum of Art.



Fot. 2: fotograma de *The Man Who Killed Don Quixote* (2018):
la entrada de la caravana de Don Quijote.



Fot. 3: fotograma de *The Man Who Killed Don Quixote* (2018): el interior de la caravana de Don Quijote, con *El Coloso* de Goya de fondo.



Fot. 4: *El Coloso* (hacia 1812), Francisco de Goya y Lucientes. Museo Nacional del Prado.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AGAMBEN, Giorgio (2005), *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- ARRANZ, Ferrán (2016), *El Quijote y el cine*, Madrid, Cátedra.
- AUMONT, Jacques (1989), *El ojo interminable. Cine y pintura*, Barcelona, Paidós.
- BELTING, Hans (2007), *Antropología de la imagen*, Madrid, Katz.
- BONNEFOY, Yves (2018), *Goya. Las pinturas negras*, Madrid, Tecnos.
- BUÑUEL, Luis (2012), *Mi último suspiro*, Barcelona, DeBolsillo.
- CALVINO, Italo (2000), *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori.
- CANDELORO, Antonio (2016), «Don Quijote 'dentro' y 'fuera' de la pantalla: la versión de Orson Welles», *Tonos Digital*, 31, págs. 1-24 [En línea: <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/50282>. Fecha de consulta: 04/03/2022].
- CARBONI, Massimo (2018). *La mosca de Dreyer. L'opera della contingenza nelle arti*, Milano: Jaca Book.
- CERVANTES, Miguel de (2004), *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Centro.
- COMETA, Michele (2012), *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina.
- CORSI, Daniele (2018), «Sulla natura intersemiótica del processo traduttivo. Un progetto multimediale su 'Cervantes e il cinema'», en D. Corsi y J. Pérez Ugena (eds.), *Mosaico 2. Sulla traduzione*, Arezzo, Biblioteca Aretina, págs. 143-163.
- COSTA, Antonio (2002), *Il cinema e le arti visive*, Torino, Einaudi.
- ECO, Umberto (2003), *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani.
- EGIDO, Aurora (1994), *Cervantes y las puertas del sueño. Estudios sobre La Galatea, El Quijote y El Persiles*, Barcelona, PPU.
- EJZENSTEJN, Serguéi (1974), *El sentido del cine*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- EJZENSTEJN, Serguéi (2019), *El Greco*, Vitoria-Buenos Aires, Sans Soleil Ediciones.
- DE LA ROSA, Emilio, GONZÁLEZ, Luis M., y MEDINA, Pedro (eds.) (2005), *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra (edición ampliada)*, Ayuntamiento de Alcalá de Henares-Comunidad de Madrid, Festival de Cine de Alcalá de Henares.
- FORADADA, Carlos (2019), *Goya recuperado en las Pinturas negras y El coloso*, Gijón, Trea.

- GENETTE, Gérard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- JAKOBSON, Roman (1981), *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix-Barral.
- GARGANO, Antonio (2010), «Gigantes, torres, molinos. Dante, *Inferno*, XXXI; Cervantes, *Quijote*, I, 8», *Anuario de Estudios Cervantinos*, VI, págs. 91-101.
- GENTILE, Brigidina (2007), «Da Cervantes a Welles: luce su *Don Quijote*», en M. C. Ruta (ed.), *L'insula del Don Chisciotte*, Palermo, Flaccovio, págs. 127-137.
- D'ANGELA, Toni (ed.) (2004), *Nelle terre di Orson Welles*, Alessandria, Edizioni Falsopiano.
- GLENDINNING, Nigel (2004), «*El Coloso* de Goya y la poesía patriótica de su tiempo», *Dieciocho. Hispanic Enlightenment*, 27, 1, págs. 47-58.
- GLENDINNING, Nigel (2009), «En torno al *Coloso* atribuido a Goya una vez más», *Goya*, 329, págs. 294-299.
- HALBWACKS, Maurice (2004), *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- HERVÁS LEÓN, Miguel (2019), *La Quinta de Goya y sus Pinturas negras*, Madrid, Casimiro.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2006), *Leer el Quijote en imágenes. Hacia una teoría de los modelos iconográficos*, Madrid, Calambur.
- MADARIAGA, Salvador de (1927), *Guía del lector del Quijote. Ensayo psicológico sobre el Quijote*, Buenos Aires, Sudamericana, 1967.
- MELVILLE, Herman (2000), *Preferiría no hacerlo. Bartleby el escribiente, de Herman Melville seguido de tres ensayos sobre Bartleby de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben y José Luis Pardo*, Valencia, Pre-Textos.
- MENA MARQUÉS, Manuela (2009), «*El Coloso* y su atribución a Goya», *Boletín del Museo del Prado*, XXIV, 44, págs. 34-61.
- MENDELSUND, Peter (2015), *Qué vemos cuando leemos*, Barcelona, Seix Barral.
- MILL, John Stuart (1996), *Diario*, Madrid, Alianza.
- MOLINA BAREA, María del Carmen (2017), «Eisenstein y El Greco: la cinematografía del éxtasis», *Escritura e imagen*, 13, págs. 75-94.
- PANOFSKI, Erwin (1972), *Estudios de iconología*, Madrid, Alianza.
- QUIÑONERO, Juan Pedro (2020), *El cine comienza con Goya*, Madrid, Cátedra.
- REINSTÄDLER, Jannet (2019), «Los sueños de Don Quijote en el cine: dinámicas transmediales», *Ibero*, 90, págs. 151-171.
- RICOEUR, Paul (2010), *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid, Trotta.
- RIQUER, Martín de (2010), *Para leer a Cervantes*, Barcelona, Acantilado.

- ROSENBAUM, Jonathan (2021), «When Will –and How Can– We Finish Orson Welles' *Don Quixote?*», *Jonathan Rosenbaum*, s. pág. [En línea: <https://jonathanrosenbaum.net/2021/09/when-will-and-how-can-we-finish-orson-welless-don-quixote-expanded-version/>]. Fecha de consulta: 04/03/2022].
- ROSENBAUM, Jonathan (2007), *Discovering Orson Welles*, California, University of California Press.
- SEGRE, Cesare, *La pelle di San Bartolomeo. Discorso e tempo dell'arte*, Torino, Einaudi, 2003.
- SPITZER, Leo (1955), *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos.
- STOICHITA, Victor, CODERCH, Anna Maria (2000), *El último carnaval: un ensayo sobre Goya*, Madrid, Siruela.
- TRAVER VERA, Ángel J. (2001), «Las fuentes clásicas en el 'Discurso de la Edad de Oro' del *Quijote*», en C. M. ABANILLAS NÚÑEZ (ed.), *Actas de las II Jornadas de Humanidades Clásicas*, Almendralejo, IES Santiago Apóstol, págs. 82-95.
- VILLANUEVA, Darío (2008), *El Quijote antes del cinema*, Madrid, Real Academia Española.
- VILLANUEVA, Darío (2016), «Conferencia del Director de la RAE en el Ateneo de Madrid», *RAE*, s. pág. [En línea: <https://www.rae.es/noticia/dario-villanueva-el-quijote-es-una-imagen-un-choque-de-visiones>]. Fecha última consulta: 04/03/2022].
- VILLANUEVA, Darío (2020), *El Quijote antes del cinema: filmoliteratura*, Madrid, Visor.

Fecha de recepción: 04/03/22.

Fecha de aceptación: 12/05/22.

Tras las pisadas de San Ignacio de Loyola. El influjo de la literatura de ficción y la tradición historiográfica en la película *El capitán de Loyola* (José Díaz Morales, 1949)

In the footsteps of Saint Ignatius. The influence of fictional literature and the historiographical tradition on the film *El capitán de Loyola* (José Díaz Morales, 1949)

PABLO ÚRBEZ FERNÁNDEZ

Universidad Villanueva

Pablo.urbez@villanueva.edu

ORCID ID: 0000-0001-7781-8888

Resumen: La producción de la biografía filmica de San Ignacio, *El capitán de Loyola*, durante los primeros años del franquismo, se gestó en un ambiente propicio para su realización, coincidiendo en menos de diez años hasta cuatro posibles proyectos filmicos. Si bien la película no adapta explícitamente una obra de ficción previa, resulta posible rastrear las fuentes que inspiraron su argumento. Dichas fuentes —unas de carácter ficcional, otras de carácter académico, pero todas insertadas en la imaginaria popular— permiten trazar una línea coherente desde el fallecimiento del santo en el siglo XVI hasta la fecha de estreno de la película. Así, proponemos analizar su trama desde los prismas histórico y narrativo.

Palabras clave: San Ignacio de Loyola; biografía filmica, José Díaz Morales, José María Pemán, cine religioso, primer franquismo.

Abstract: The production of the film biography of Saint Ignatius, *El capitán de Loyola*, during the early years of Franco's regime, took place in a propitious environment for its realization, with up to four possible film projects coinciding in less than ten years. Although the film does not explicitly adapt a previous work of fiction, it is possible to trace the sources that inspired its plot. These sources —some fictional, others academic, but all embedded in popular imagery— allow us to trace a coherent line from the death of the saint in the 16th century to the date of the film's release. Thus, we propose to analyse its plot from the historical and narrative aspects.

Keywords: St. Ignatius of Loyola, film biography, José Díaz Morales, José María Pemán, religious cinema, early Francoism.

1. INTRODUCCIÓN

Como punto de partida, debemos aproximarnos a *El capitán de Loyola*, la biografía filmica de San Ignacio de Loyola, desde su consideración como una muestra del cine sobre personajes religiosos producidos en su época. Después de la Segunda Guerra Mundial, proliferaron en Europa producciones audiovisuales sobre las vidas de los santos, lo cual alcanzó a España, siendo el precedente inmediato de este filme la obra audiovisual acerca de Santa Isabel de Portugal, *Reina Santa*.

A decir verdad, la primera película biográfica española de un santo fue *Teresa de Jesús*, de 1927. No habría más producciones sobre religiosos hasta *Forja de almas* (1943), lo cual no debe extrañarnos teniendo en cuenta la escasez del cine biográfico en España hasta la posguerra. Si atendemos a que *Reina Santa* se estrenó en 1947, podemos concluir que *El capitán de Loyola* contaba con solo tres biografías filmicas previas en lo que a cinematografía nacional se refiere. Por tanto, deducimos que fueron las biografías de religiosos extranjeros las que realmente influyeron en las cuestiones formales de la película.

Italia y Francia eran los dos países con mayor tradición en biografías religiosas. Aunque no pudiesen verse en los cines españoles, en Francia se habían filmado *La vie miraculeuse de Thérèse Martin* (1929), *Thérèse Martin* (1938) y varias versiones de la vida de Juana de Arco; en Italia: *Antonio di Padova, Il santo dei miracoli* (1931), *Un hombre de leyenda* (1936), sobre San Juan Bosco; *Rita da Cascia* (1943) y *Caterina da Siena* (1947). Fue precisamente en la década de 1940 cuando se incrementó la producción de este tipo de películas. Así, sí pudieron verse en España *La canción de Bernadette* (1943), *El sol de Montecassino* (1945), sobre San Benito; *Monsieur Vincent* (1947) y *Juana de Arco* (1948). Tanto San Benito como San Vicente de Paúl no solo llevaron una vida santa, sino que fundaron una congregación religiosa: el primero, los benedictinos; el segundo, la Congregación de la Misión y las Hijas de la Caridad.

Así, hallamos en *El capitán de Loyola* una acumulación de hitos biográficos con una finalidad didáctica, destinada no solo a describir la figura de San Ignacio, sino a realzar la labor histórica de la Compañía de Jesús. En nuestro análisis, nos referiremos al protagonista como Íñigo y como Ignacio. Preferentemente, le denominaremos *Íñigo* cuando nos refiramos al personaje noble y militar, previo a su conversión, en tanto este fue su nombre de nacimiento. Le denominaremos *Ignacio* tanto en su etapa posterior a la conversión como para hablar del sujeto de manera genérica.

Para nuestro análisis, consideramos idóneo abordar cinco aspectos concernientes a toda obra audiovisual biográfica.

En primer lugar, desde un prisma fundamentalmente histórico, analizaremos el origen de la producción. Nos interesa descubrir quién impulsó el proyecto y por qué motivos, quiénes colaboraron, si hubo proyectos similares anteriormente desechados, el diálogo con la administración cinematográfica para obtener los correspondientes permisos y los informes censorios. Para ello, nos basaremos en fuentes del Archivo General de la Administración.

Seguidamente, expondremos una reseña biográfica del protagonista, abordando aspectos cronológicos, sus principales obras y cuestiones referentes a su psicología y carácter. En tercer lugar, señalaremos las similitudes y diferencias entre el personaje histórico y su representación, el proceso de selección de información para desarrollar el guion y las posibles licencias dramáticas. Para ello, recurriremos a biografías representativas acerca de San Ignacio.

A continuación, en el epígrafe *documental*, pretendemos rastrear las fuentes monográficas, literarias y dramáticas disponibles en aquel entonces acerca del personaje histórico, especulando cuáles pudieron inspirar verosímelmente el relato filmico. Aunque sea una obra original, en tanto no adapta explícitamente una novela histórica o drama teatral previo, nos interesa desentrañar su coherencia e inserción con una tradición previa.

Finalmente, reflexionaremos en torno al *sentido* de la historia, aquello también denominado *tema* de la película, esto es, esa serie de elementos de universalidad, o al menos de generalidad, para dar sentido a la narración (Fumagalli, 2019: 306). Para la noción de *sentido* seguiremos el uso empleado por Brenes, quien a su vez se basa en García Noblejas. La autora distingue, en todos los relatos, una «primera navegación», aquella lectura-visionado cuyo contenido se presenta, según García Noblejas¹, de manera analítica y lineal, sin mayor empeño que identificar la trama. A este primer nivel correspondería añadir que

si la película es suficientemente artística, es decir, si su estructuración interna responde a la estructuración propia de la acción humana, entonces, cabe una “segunda navegación”, donde el espectador puede entrar en diálogo con el *sentido* global de la obra. Es decir, con la propuesta que ésta hace acerca del mundo de la acción y por tanto,

¹ Véase García-Noblejas, 2004: 29-70.

de su finalización en términos de felicidad o infelicidad (Brenes, 2016: 177).

No obstante, tampoco debemos entender dicho *sentido*, en palabras de Fumagalli (2019: 306), como el «mensaje» que el guionista puede querer transmitir a su público. La pregunta se dirige, más bien, a saber cuál es el principio que da unidad a todo lo que ahí aparece y con el que dialogará el espectador al ver el film».

2. CONTEXTUALIZACIÓN, PRODUCCIÓN Y ESTRENO

La película *El capitán de Loyola* fue el resultado de un proyecto de Producciones Calderón, iniciado en mayo de 1948 cuando el presidente del Consejo de Administración y futuro director del filme, José Díaz Morales, presentó la documentación a la Administración para solicitar el permiso de rodaje. Sería la única película de esta productora². Sin embargo, este no fue el primer proyecto de la posguerra para filmar la vida de San Ignacio de Loyola, sino que hubo —que conocamos— dos propuestas anteriores y otra propuesta paralela³.

2.1. El proyecto frustrado de 1942

El primer proyecto llevaba por título *Ignacio de Loyola*, y solicitó el permiso de rodaje en agosto de 1942. Pertenecía a la productora ESPARCE S.A., afincada en Barcelona, e incluía en el equipo a Abel Gance como director, a Eduardo Marquina como autor del guion y a Pierre Blanchar, George Greiner, Fosco Giachetti, Antonio Centa y Maruchi Fresno entre los principales intérpretes. Planeaban iniciar el rodaje en enero de 1943 y finalizar en sesenta días, contando con un presupuesto de 2.500.000 pesetas⁴. Unos días más tarde la Junta aprobó el proyecto, emitiendo la siguiente valoración:

² La productora se constituyó el 27 de abril de 1948 (una semana antes de presentar su proyecto), «al abrigo del convenio de colaboración cinematográfica hispano-mejicano». El director español José Díaz Morales vivía en México (Pérez Núñez, 2018: 194).

³ Algunas fuentes recogen un proyecto titulado *Ignacio de Loyola*, dirigido por Nemesio Sobrevilla y frustrado en 1929, en la cual interpretarían a San Ignacio de Loyola el actor Andrés Carranque de los Ríos (Racionero de la Calle, 2004: 65). El filme aparece también en la web https://www.imdb.com/title/tt0020362/?ref_=fn_al_tt_4, consultada el 18-10-2021.

⁴ Solicitud del permiso de rodaje, 21-08-1942, en Exp. 954-42, AGA 36. 04561

Acción para una biografía plástica llama el autor alguien que presenta sobre la conversión y vida de San Ignacio de Loyola. Considero difícil llevar a la pantalla, con la unción y emoción debidas, la gigantesca figura del fundador de la compañía de Jesús. El guion que se presenta ofrece, sin duda, esas características; pero de su realización, en la que ha de aunarse la excelente dirección, la labor de los artistas, el ambiente, etc. dependerá que se logre o no el éxito⁵.

No hemos podido localizar dicho guion, y tras esta comunicación de la Administración Cinematográfica no hay más documentación disponible acerca de esta propuesta biográfica.

2.2. El proyecto frustrado de 1945

El segundo proyecto, por su parte, data de agosto de 1945. Quienes acometen la empresa son los productores Victoriano Sanjuán y Jesús Palaggi, en colaboración con CEA. No presentan una lista de actores, pero sí a José Luis Saénz de Heredia como director. Estimaban un presupuesto de 4.876.000 pesetas, y contarían con nada menos que con 5936 extras. Para resumir el argumento, lo reseñaban como «La vida de San Ignacio de Loyola desde los 13 años hasta la muerte», y entre los personajes principales de la película ofrecían la siguiente enumeración:

Íñigo de Loyola (a los 13, a los 19 y a los 30 años), padre de Loyola, Manrique (hermano de Loyola), Rey Fernando el Católico, Diego Mendoza, Juan Velázquez, Don Lope, Foix de Asparros, comandante Herrera, Duque de Nájera, San Ignacio de Antioquía, San Martín, Pedro González, Francisco Javier, Papa Adriano VI, Reina Germana... y otros tantos.

Según parece, el guion comprendía escenas en Barcelona, Salamanca, el castillo Loyola, el Concilio de Trento, un puerto japonés, la India, Jerusalén, Venecia y Roma.

Por desgracia, no figura más información en el expediente, ni tan siquiera en referencia a la aprobación o el rechazo del permiso de rodaje. Por tanto, desconocemos por qué se desestimó el proyecto⁶.

⁵ Aprobación del proyecto, 28-08-1942, en en Exp. 954-42, AGA 36. 04561.

⁶ Solicitud del permiso de rodaje de *El capitán de Loyola*, 13-08-1945, en Exp. 170-45. C. 5549, AGA 36. 04679.

2.3. El capitán de Loyola

Como antes señalábamos, en mayo de 1948 José Díaz Morales solicitó el permiso de rodaje a la Administración sin que sepamos si hubo o no algún tipo de influencia de los anteriores proyectos frustrados. En opinión de Sanz Ferreruela, esta película fue «estrenada al año siguiente como parte de las conmemoraciones del IV centenario de la llegada de San Francisco Javier a Japón» (Sanz Ferreruela, 2011: 5). Pero, si bien es cierto que coincidieron temporalmente, en 1949, el aniversario de la llegada de San Francisco Javier a Japón y el estreno del filme, consideramos aventurado establecer una relación directa entre ambas realidades. Por un lado, como hemos visto, ya hubo dos proyectos anteriores para acometer la biografía del fundador de los jesuitas, por lo cual había un ambiente previo propiciatorio de estas producciones. Por otra parte, el Ministerio no designó la comisión para organizar dicho centenario hasta marzo de 1949⁷, esto es, casi un año después del inicio del proyecto filmico.

En su propuesta, Díaz Morales estimaba un presupuesto de 6 millones de pesetas y citaba a José María Pemán y Francisco Bonmatí de Codecido⁸ como autores del guion. No hacía referencia a los posibles actores⁹.

El primer informe censorio valoraba de manera positiva la adecuación del guion a la vida de San Ignacio, pero recelaba de la resolución del relato porque, a su juicio, el tema se malograba y perdía interés. Consideraba difícil su filmación, por ello aconsejaba:

ha de merecer confianza absoluta el equipo técnico que tome en sus manos este empeño y contar, además, con los debidos asesoramientos religiosos e históricos. Por supuesto sería muy interesante que antes de otorgar una definitiva autorización del guion se solicitara informe de alguna autoridad de la misma Compañía de Jesús, en evitación de posibles críticas una vez que la película estuviera ya hecha, y ello a

⁷ Decreto de 25 de marzo de 1949. *Boletín Oficial del Estado* (BOE), 14-04-1949.

⁸ Francisco Bonmatí de Codecido (1901-1965), periodista, escritor y guionista. Vinculado a la Monarquía, fue asistente del infante Jaime de Borbón en Roma, y posteriormente formó parte del consejo privado de Juan de Borbón. Escribió las obras *El Príncipe Don Juan de España* (1938), *La Duquesa Cayetana de Alba* (1940), *Alfonso XIII y su época* (1943) y *Alfonso XIII el rey enamorado de España* (1946), además de participar en los guiones de *Lola Montes* (1944), *Fuenteovejuna* (1947), *La vida encadenada* (1948), *El amor brujo* (1949), *La hija del mar* (1953) y *Congreso en Sevilla* (1955).

⁹ Solicitud del permiso de rodaje, 03-05-1948, en Exp. 153-48, AGA 36. 04703.

pesar de que los autores del guion hayan recabado, por su parte, análoga aprobación.

Por su parte, el censor Montes Agudo apreciaba las posibilidades cinematográficas del proyecto y alababa la calidad de los diálogos, la tensión argumental y su rigor. Según él, el relato desprendía la siguiente tesis: «El hombre puede –debe– vencer sus pasiones y para ello hay un medio seguro: enfrentarse con la propia conciencia de nuestra pequeñez y miserias mediante los Ejercicios Espirituales»¹⁰.

Díaz Morales recibió el permiso de rodaje¹¹, y como asesores se incluyeron en la producción al sacerdote jesuita Carlos María de Heredia, al escritor Ricardo Toledo y al comandante de caballería Luis Ruidavert. A la conclusión del rodaje, el filme fue clasificado como Primera B y recibió tres permisos de doblaje¹². El 1 de abril de 1949 se estrenó en los cines.

Según los informes recabados por los delegados provinciales, las críticas resultaron dispares. En Granada, se consideró una «excelente producción nacional digna de todos los elogios», y en Salamanca la catalogaron como «una buena película española» con «una realización técnica inmejorable». En las Baleares, resultó bien acogida y elogiaron sus «ideas fotográficas de calidad excelente», pero criticaron la «dirección inexperta e infantil». Más incisivos se mostraron en Pamplona, pues «han censurado las escenas localizadas en Pamplona, muy descuidadas desde el punto de vista histórico, y, en general, la acción blanda del argumento». En Álava, finalmente, opinaron que «la terminación de la película está un poco forzada»¹³.

2.4. El proyecto paralelo de 1948

Desconocemos si ocurrió por casualidad u obedece a algún propósito, pero, dos días después de que Díaz Morales presentase su proyecto a la administración, esta recibió la documentación de otra

¹⁰ Informe del Padre Gumersindo Montes Agudo, 17-05-1948. Exp. 153-48, AGA 36. 04703.

¹¹ Concesión del permiso de rodaje, 20-05-1948. Exp. 153-48, AGA 36. 04703.

¹² Clasificación de *El capitán de Loyola*, 28-12-1948. Exp. 153-48, AGA 36. 04703.

¹³ Recopilación de los informes de las delegaciones provinciales. Exp. 153-48, AGA 36. 04703.

posible biografía fílmica acerca de la vida del fundador de la Compañía de Jesús: *San Ignacio de Loyola*¹⁴.

El mismo día que Díaz Morales presentaba *El capitán de Loyola*, Manuel Herrera Oria¹⁵ escribía una carta personal a la Dirección General de Cinematografía, dando cuenta que, aunque en unos días enviaría la documentación oficial, deseaba ir informando de que preparaba una película acerca de San Ignacio de Loyola, una coproducción entre Francia, Italia y España, pagada a partes iguales. España solo cubriría los gastos derivados del rodaje en suelo español, en los estudios Sevilla Films, así como la película virgen y la estancia del personal extranjero. Los intérpretes procederían de los tres países, y para el protagonista se barajaban los nombres de Louis Jouvet¹⁶ o Pierre Fresnay¹⁷. Finalmente, solicitaba el crédito del SNE para cubrir los gastos de la cuantía española¹⁸.

Dos días después, la Administración recibía la documentación del proyecto de Manuel Herrera Oria, quien figuraba como consejero delegado de Filmófono S.A. Cifraba el presupuesto en 5 millones de pesetas y explicaba que, por parte extranjera, colaboraría Universalía Films. Como director citaba a Augusto Genina (autor de *Sin novedad en*

¹⁴ Solicitud del permiso de rodaje de *San Ignacio de Loyola*, 05-05-1948, en Exp. 152-48, AGA 36. 04703.

¹⁵ Manuel Herrera Oria (1888-1949). Empresario teatral, regentó el teatro Fontalba, el Español (1939) y el Lope de Vega. Financió en 1916 la construcción del teatro Pereda en Santander. Estrenó en Madrid y en diversas provincias *El Divino impaciente*, de Pemán, a quien también le editó varias obras en su faceta de editor bibliográfico. También impulsó la productora de cine Atlántida SACE, en 1919. Concejel del Ayuntamiento de Santander hacia 1914 y colaborador con su hermano Ángel en la creación de juntas católicas. Empresario de la exhibición y distribución cinematográfica (Eguaras Iriarte, 2019: 77).

¹⁶ Louis Jouvet (1887-1951), destacado actor francés de cine y teatro. Actuó en películas como *La kermesse heroica* (1935), *Los bajos fondos* (1936), *Un drama singular* (1937), *La Marsellesa* (1938) y *En legítima defensa* (1947).

¹⁷ Pierre Fresnay (1897-1975), actor francés. Combatió en la Primera Guerra Mundial y fue considerado un héroe. Actuó en *El hombre que sabía demasiado* (1934) y *La gran ilusión* (1936). Fue acusado de colaboracionismo tras la Segunda Guerra Mundial por participar en películas francoalemanas. Su popularidad se incrementó al protagonizar a san Vicente de Paúl en *Monsieur Vincent* (1947).

¹⁸ Carta de Manuel Herrera Oria a la Dir. Gral. de Cine, 03-03-1948, en Exp. 152-48, AGA 36. 04703.

el Alcázar, en 1941) y, como guionistas, a Julien Green¹⁹ y Philip Bresson²⁰. No incluía la lista de actores.

Reproducimos literalmente la sinopsis argumental, en tanto posee diferencias sustanciales respecto al guion de *El capitán de Loyola*:

En Pamplona ha terminado la batalla... Es recogido un herido con la pierna destrozada por la metralla, y llevado a su casa solariega. Hay peligro de amputación. Él no quiere quedar inválido, y se lo pide con fervor a la Virgen. Esta se le aparece. Su pierna se salva pero queda cojo. Una vez restablecido se dirige al monasterio de Montserrat. En Barcelona hace vida con los mendigos y se refugia en una gruta. Es recogido inanimado y le cuidan Isabel Roser e Inés Pascual. Luego hace un viaje a Jerusalén. Al retorno se dirige a Salamanca, donde es detenido en compañía de sus amigos. Por su valiente actitud, consigue que el tribunal los absuelva y abandona España. Diversos sucesos de su estancia en París y Venecia. Ya en Roma, el papa Pablo III le concede la fundación de la compañía de Jesús. Javier, uno de sus amigos, marcha a las Indias, y él es nombrado general de la compañía. Se ha concedido a Ignacio un terreno para construir un recinto apropiado. Hay en él piedras de la antigua Roma y, con su venta, paga los primeros gastos de la edificación. Abre un asilo para ancianos y enfermos. El dinero falta. Recibe una suma importante de Isabel Roser. Ignacio, que protege a todos los seres perseguidos, sufre amenazas, denuncias y procesos. Vive en la penuria, hasta la muerte de Pablo III, protector de la compañía. Su sucesor, Julio III, eleva a las máximas [sic] dignidades eclesiásticas a padres jesuitas que han demostrado su celo y competencia... Ignacio se encuentra viejo y cansado de tanta lucha y quiere delegar en Javier. Entonces, le comunican que ha fallecido en China... El poderoso Francisco de Borgia acude a Ignacio, se postra ante él y le ofrece todos sus bienes al servicio de la compañía. Pero esta protección acarrea también envidias, intrigas, maledicencias, ataques... Muere Julio III y enferma Ignacio... Se dice que el nuevo Papa tomará enérgicas medidas contra la Compañía de Jesús. Pero... son rumores infundados. E Ignacio muere dulce y levemente, viendo en su lucidez que la obra creada con tantas amarguras es terreno abonado donde fructificarán las semillas de la ardiente defensa de las doctrinas de Cristo...

¹⁹ Julien Green (1900-1998), escritor norteamericano nacido en París. Aunque recibió de sus padres una educación puritana, en 1916 se convirtió al catolicismo. Publicó numerosas novelas, biografías, diarios y cuentos. Entre sus obras, destacan *Lugares de Perdición*, *Adrienne*, *Mesurat*, *Minuit* y *Chaque homme dans sa nuit*. Fue designado miembro de la Académie française.

²⁰ No hemos podido hallar información biográfica del citado Philip Bresson.

Tras el estudio del proyecto, el censor juzgaba como breve y de escasa calidad literaria el argumento presentado, y añadía que a la vista de la documentación presentada resultaba muy difícil hacerse una verdadera idea de una futura película. Aunque lo relevante radica en la siguiente indicación:

A la vez [...] se ha presentado un guion literario con idéntico tema, debido a la pluma de José María Pemán y de Francisco Bonmati de Codecido, de más calidad literaria y pensado más a la española. Claro es que si el guion que salga de esta adaptación, original de un extranjero —Julien Green— es de calidad, la Dirección General de Cine y Teatro habría de decidir si autorizar los dos o solo uno. En este caso sería necesario y meditado estudio de los dos guiones. Aunque, por nuestra parte, no vemos inconvenientes en autorizar los dos (dando por supuesto que esta adaptación cinematográfica de Green se convierta en un buen guion) y que cada productor cargue con las consecuencias cuando llegue la hora del estreno²¹.

A través de estas palabras, podemos inferir dos realidades. En primer lugar, examinando tan solo la documentación y los argumentos presentados, el proyecto de Díaz Morales revestía mayor calidad, pues, al menos aparentemente, contaba con un millón más de pesetas, y eso sin ser una coproducción internacional. En segundo lugar, la administración se muestra inicialmente predispuesta a autorizar los dos proyectos, es decir, no considera un inconveniente que se estrenen a la vez en los cines dos películas acerca de San Ignacio de Loyola. De lo cual podemos deducir que no existió concurso alguno para producir una película sobre el santo, pues de lo contrario la administración solo habría estado dispuesta a autorizar un proyecto, el proyecto *oficial*.

En cualquier caso, el informe censor concluía del siguiente modo: «advertir a los productores que tal como está la adaptación es imposible hacer un informe, que en un principio el tema es digno de elogio, pero que hasta no saber cómo se enfocará cinematográficamente no se les puede dar una contestación definitiva». Puesto que no hubo rectificación alguna por parte de la productora, cinco días después se le denegó el permiso de rodaje, a la espera de someter a examen un nuevo guion en caso de ser presentado²².

No ha sido posible averiguar por qué no siguió adelante el proyecto de Manuel Herrera Oria, suponiendo que realmente no existiese

²¹ Informe de Francisco Narbona, 14-05-1948. Exp. 152-48, AGA 36. 04703.

²² Rechazo del permiso de rodaje de *Ignacio de Loyola*, 20-05-1948, en Exp. 152-48, AGA 36. 04703.

dificultad alguna para que coincidiese en el tiempo junto a *El capitán de Loyola*.

3. BREVE BIOGRAFÍA DE SAN IGNACIO DE LOYOLA

Íñigo de Loyola nació en Loyola (Guipúzcoa) en 1491, en el seno de una familia noble, siendo el más pequeño de trece hermanos. Cuando quedó huérfano de madre, en 1507, fue enviado a Arévalo para completar su educación en la corte, bajo el patrocinio del Contador Mayor de Castilla, Juan Velázquez de Cuéllar, y su mujer, María de Velasco. Allí permaneció hasta 1518 aprendiendo el manejo de las armas, leyendo abundantes libros y en permanente contacto con la corte de Valladolid. A la muerte de su tutor, entró al servicio del Duque de Nájera, distinguiéndose como soldado en los conflictos de las villas de Guipúzcoa y en Guerra de las Comunidades.

En la primavera de 1521, participó en la defensa de Pamplona, como parte del contingente castellano, contra las tropas francesas y navarras que pretendían recuperar la ciudad tras su anexión a Castilla. Perdida la ciudad, y quedando herido por causa de una bala de cañón, Íñigo fue trasladado a Loyola. Mientras se recuperaba de su enfermedad, experimentó una transformación interior tras leer las vidas de los santos, intuyendo que Dios le llamaba para sí. A pesar del rechazo de su familia, abandonó Loyola con el propósito de viajar a Tierra Santa.

En su recorrido, recaló en el Monasterio de Montserrat en marzo de 1522. Allí abandonó para siempre su vestimenta militar y empezó a vestir unos harapos. Se dirigió luego a Manresa, donde se retiró a una cueva y cultivó el trato con un grupo de mujeres muy piadosas. Comenzó entonces la redacción de sus *Ejercicios espirituales*. Llegó a Roma en 1523 y de allí viajó a Jerusalén, donde permaneció poco tiempo. A su regreso a España, vio la necesidad de cursar estudios universitarios. Primero estudió en Alcalá de Henares, donde colaboró en un hospital atendiendo a los enfermos, y de allí marchó a Salamanca. Sus pláticas en torno a los *Ejercicios espirituales* no fueron acogidas favorablemente, teniendo incluso problemas con la Inquisición.

En 1528 se trasladó al Colegio de Santa Bárbara en París, donde sí halló un grupo de jóvenes dispuestos a escucharlo y seguirlo, entre ellos San Francisco Javier. En 1534, en un acto solemne en la Capilla de Montmartre, fundó la Compañía de Jesús junto a sus seis seguidores: Francisco Javier, Pedro Fabro, Alfonso Salmerón, Diego Laínez, Nicolás de Bobadilla y Simão Rodrigues.

Posteriormente, Ignacio se trasladó a Venecia, con frecuentes visitas a Roma para obtener la aprobación de la Compañía de Jesús. En

Venecia, fue ordenado sacerdote. Continuamente procuró también la manera de regresar a Tierra Santa, mas no fue posible. En septiembre de 1540, la Compañía recibió la aprobación definitiva, y un año después él fue designado como superior. Desde Roma, organizó la expansión de la Compañía, fomentando la construcción de escuelas, universidades y seminarios. En 1548, publicó sus *Ejercicios espirituales*. Murió en Roma, con fama de santidad, el 31 de julio de 1556.

4. REALIDAD Y FICCIÓN: SAN IGNACIO EN *EL CAPITÁN DE LOYOLA*

En *El Capitán de Loyola* nos encontramos ante una biografía prácticamente completa²³, pues el filme se inicia con el traslado de Íñigo a la corte de Castilla, siendo este un niño, y finaliza con su fallecimiento en 1556. Si no podemos considerarla completa *stricto sensu* se debe a la ausencia de su nacimiento y su infancia en Loyola. Curiosamente, el Íñigo del relato abandona su hogar contando con alrededor de ocho años. Realmente, Íñigo de Loyola había nacido en 1491 y no se trasladó a la Corte hasta 1507, de tal modo que sumaba dieciséis años en ese momento. No se comprende bien el porqué de aquella decisión cronológica, pues el Íñigo niño solo aparece en una escena de cuarenta segundos al inicio, presentándose como joven en la siguiente escena. Es decir, si el propósito de los autores realmente hubiese sido incidir en la infancia de Íñigo, aun ficcionándola, hubiese sido lógico dar mayor peso dramático a dicho personaje.

Respecto a su familia, al inicio están presentes su padre (quien lee el pliego de requerimiento) y sus doce hermanos. Su madre no aparece, pues había muerto para cuando Íñigo abandonó Loyola. Será su hermano Martín quien ocupe un papel destacado en el relato. En primer lugar, ante la proximidad del ataque francés, él se halla junto a las tropas guipuzcoanas cuando Íñigo acude a pedir refuerzos para defender Pamplona. Este se alegra del encuentro, pero opta por retirarse con sus tropas a Loyola. Realmente, Martín llegó a acompañarle a Pamplona, pero tras observar el derrotismo y la situación de la ciudad, dio media vuelta (Rodríguez Olaizola, 2009: 26). Posteriormente, Íñigo es trasladado a su casa cuando cae herido en combate, por lo cual regresa al seno familiar. Inicialmente, no está Martín, pues continúa «en la guerra. Se unió a las tropas del rey y aún no ha vuelto». En cuanto se reconquista Pamplona, regresa y lamenta ante Íñigo: «si yo hubiera estado contigo en Pamplona... No debí

²³ Pueden consultarse unos breves resúmenes del argumento del filme en Hueso (1998: 77), Sanz Ferreruela (2011: 5-8) y Pérez Núñez (2018: 194-195).

dejarte solo». En verdad, su hermano ya se hallaba en casa junto a su esposa Magdalena a la llegada de Íñigo.

En cualquier caso, hasta entonces hemos observado en el filme la actitud servicial y empática de Martín. Sin embargo, él se convierte en una fuente de conflicto durante el primer atisbo de conversión de Ignacio al declararle: «sentiría que te perdieras en vagas ensoñaciones», así como «sea cual sea el camino que sigas, no olvides que eres un Loyola». Realmente, Martín receló del cambio de actitud de su hermano y le recordó su responsabilidad para con la familia, apremiándole a dedicarse a la hacienda y a ganar influencias en la corte (de Ribadeneyra, 1967: 27; Rodríguez Olaizola, 2009: 48). Desde entonces, la familia de Íñigo no vuelve a aparecer durante el relato.

Podemos identificar seis hitos en la vida de San Ignacio en torno a los cuales se estructura el filme, oscilando entre un mayor o menor rigor histórico, tanto en la inclusión de detalles biográficos como en la presencia de personajes plenamente ficticios. Así, el relato ocupa principalmente los años de Íñigo como un joven caballero, la defensa de Pamplona, su tiempo de convalecencia en Loyola, su etapa en Manresa y Barcelona, su estancia en la Universidad de la Sorbona y, finalmente, el período en Roma.

El primer hito cumple su función de presentar a un Íñigo ocioso, preocupado por asuntos mundanos, pero las únicas referencias biográficas son su conversación con María de Velasco, la viuda del contador de Castilla, y su entrada al servicio del Duque de Nájera en 1516 (Tellechea Idígoras, 2006: 72). Tanto sus amistades como la infanta de Castilla, Catalina, son personajes ficticios. La reina de Castilla entonces, Juana la loca, tuvo cuatro hijas: Leonor (1498-1558), Isabel (1501-1526), María (1505-1558) y, efectivamente, una llamada Catalina (1507-1578), en la cual puede haberse inspirado dicho personaje del filme, pues ella permaneció junto a su madre en el destierro en Tordesillas. Describe Tellechea que, en 1518, a raíz de la coronación de Carlos V en Valladolid,

hubo torneos los días 12 y 13, a los que asistió la Infanta Catalina, liberada por unas horas del cautiverio de Tordesillas junto a su madre —y madre del nuevo Rey— Doña Juana. La niña no creía lo que veían sus ojos. Estaba habituada a contemplar el mundo desde su ventanuco de Tordesillas, viendo pasar gentes o ganado; disfrutaba viendo jugar frente a su casa a los niños, pobres, pero libres. Cuando podía les echaba una moneda desde la ventana. Y los niños, que no necesitaban embajadas escritas ni entienden de política, acudían gustosos a jugar ante el palacio para que les viese la infanta. Su tierna belleza, realzada por preciosos trajes, y su condición de prisionera y apartada del mundo, la convertían en la dama inalcanzable, bellísima y, para

que nada le faltase, cautiva, de un lector de novelas de caballería con capacidad de ensoñación. ¿Sería ella la dama de los pensamientos del calenturiento y audaz Íñigo de Loyola? (Tellechea Idígoras, 2006: 72).

Sin embargo, resulta inverosímil una supuesta relación con Íñigo, pues ella sumaría 11 años en aquel entonces; por ello, también debemos descartar que Íñigo, como imagina el filme, rondase el castillo de Tordesillas.

El segundo hito, acerca de la defensa de Pamplona, sí incorpora mayor base histórica. Debemos tener presente que todos los servicios militares que Íñigo prestó al Duque entre 1517 y 1521, por los cuales obtuvo su prestigio militar, se condensan en la película en medio minuto, a través de tres escenas encadenadas. En las tres solamente habla el Duque a Íñigo: primero le trasmite el agradecimiento de Navarra por su «valor, ingenio y prudencia en los asuntos de Guipúzcoa», en la segunda alaba su «heroísmo en la toma de Nájera» y en la tercera le nombra capitán general de sus ejércitos. En esa misma escena, el Duque hace referencia al inminente ataque de los franceses y apremia a Íñigo a pedir refuerzos en Guipúzcoa. En la película, Íñigo ejerce de líder en la defensa de Pamplona, tanto en su reorganización previa como durante el combate, cayendo heroicamente derrotado. Según Ravier:

Para los franceses la expedición se convierte en un «paseo militar». No hay resistencia alguna, y la misma Pamplona, capital del reino, trata con el vencedor, el lunes 20 de mayo de 1521. André de Foix hace su solemne entrada en la ciudad; solo resiste la fortaleza. La manda Herrera, el alcalde de la ciudad, pero el alma del combate es Íñigo de Loyola. Combate desigual, cuya conclusión no ofrece duda para ninguno de los adversarios, y que no dudará más de nueve horas. La «campana» de Íñigo había durado dos días (1991: 434).

A raíz de la herida por bala de cañón lo trasladan a Loyola, donde padece un largo tiempo de convalecencia junto a su familia. El filme omite la intensidad del sufrimiento de Íñigo, pues realmente se sometió a una operación de urgencia en Pamplona, a un primer trato con los médicos en Loyola y a una nueva operación (solicitada por él mismo) porque los huesos no estaban soldándose adecuadamente y podían generar deformidades (de Ribadeneyra, 1967: 22-23; Rodríguez Olaizola, 2009: 34-37). En el relato, pide a su cuñada Magdalena lecturas para entretenerse, y ella le entrega «vidas de santos», en concreto las de San Francisco de Asís y Santo Domingo de Guzmán. Así sucedió, pues en aquella casa no disponían de libros de

caballerías, por lo cual, solamente le proporcionó dos libros: «Vita Christi, un libro de meditación sobre la vida de Jesucristo de Ludolph de Sajonia, y el Flos Sanctorum, un libro de devoción con relatos de las vidas de los santos. Ante la falta de alternativas, Íñigo recibe ambas obras con una mezcla de displicencia y resignación» (Rodríguez Olaizola, 2009: 38).

Tras el conflicto con su familia al que ya hemos aludido, partió en dirección a Montserrat. La película sigue línea por línea la cronología de estos meses, descrita así por Campillo:

El 25 de marzo de 1522, se hospeda en el monasterio benedictino de Montserrat, allí se desprende de sus armas y ropas de noble guerrero, que velará ante la imagen de la Virgen, y de allí sale con el nuevo atuendo de peregrino que se compra: sayo, bastón, calabaza, sandalias de esparto y mula. Llega a Manresa, donde permanece diez meses, ayudado por un grupo de piadosas mujeres entre las cuales adquiere fama de santidad. En este período, vive en una cueva donde se dedica al ayuno y la meditación. De esta primera experiencia de vida ascética nacen los *Ejercicios espirituales* (Campillo, 2011: 50).

Además, el audiovisual incorpora, también, anécdotas descritas por Íñigo, como su discusión con un moro durante el trayecto acerca de la virginidad de María y su deliberación acerca de si matarlo por blasfemo o no, resuelta gracias a la orientación de su mula:

Y así después de cansado de examinar lo que sería bueno hacer, no hallando cosa cierta a que se determinase, se determinó en esto, scilicet, de dejar ir a la mula con la rienda suelta hasta al lugar donde se dividían los caminos; y que si la mula fuese por el camino de la villa, él buscaría el moro y le daría de puñaladas; y si no fuese hacia la villa, sino por el camino real, dejarlo quedar (de Loyola, 2019: 15).

El relato es verosímil respecto al tiempo que residió el santo en Barcelona, en búsqueda incesante de un hueco gratuito en alguno de los barcos que le llevase a Italia para, desde allí, continuar hasta Tierra Santa (Rodríguez Olaizola, 2009: 92-97). Sin embargo, no hay base histórica para la trifulca en la taberna, ni tampoco para el hundimiento de un barco en el que –milagrosamente– Ignacio no llegó a embarcar por retrasarse.

Tras esa escena, el filme recorre a través de una elipsis la época de Jerusalén y el regreso a España para iniciar estudios, primero en Alcalá de Henares y después en Salamanca. Observamos entonces a Ignacio en París, dialogando con el rector del Colegio de Santa Bárbara. Efectivamente, aquel rector fue Diego Godea, pero el filme no

menciona al maestro que acogió a Ignacio como discípulo: Juan Peña. Si tienen base histórica el encuentro con Francisco Javier y las acusaciones por herejía a causa de sus *Ejercicios espirituales*, así como la comparecencia ante la Inquisición (Rodríguez Olaizola, 2009: 173-174). Esta etapa se cierra con una breve escena en la cripta de Montmartre, en un acto solemne para fundar la Compañía de Jesús, participando Ignacio y sus seis seguidores. Celebró Misa Pedro Fabro, único sacerdote entonces (Tellechea Idígoras, 2006: 240).

Comienza entonces el último hito biográfico del filme, la estancia en Roma. No hay mención en el filme acerca de su regreso a España por motivos de salud, ni tampoco de su época en Venecia. Aunque el rótulo tan solo anuncie «años más tarde en Roma», podemos fijar la fecha alrededor de 1541, cuando Ignacio fue designado superior general de la Compañía y comenzó a enviar a sus sacerdotes por el mundo. Desde entonces, el relato abandona la senda de los hechos históricos y se guía libremente para transmitir la espiritualidad ignaciana a través de la ficción. Hasta ahora no hemos hablado de dos personajes ficticios: Beltrán y Marcelilla. Atenderemos más a su función en los aspectos narrativos del relato, pero Beltrán (en la medida en que se topa con Ignacio en diferentes etapas de su vida) encarna los antagonistas a quienes el protagonista se hubo de enfrentar. Él representa el murmullo derrotista en la defensa de Pamplona, la burla al peregrino en Barcelona y las acusaciones por hereje en París. En el período romano, si podemos decirlo así, es «él mismo», y cuanto se nos narra es su proceso de conversión a través de Ignacio. De igual modo, su amante, Marcelilla, tampoco tiene sustento histórico.

De fondo a la narración de la conversión de Beltrán, Ignacio recibe cartas de los sacerdotes de la Compañía. Escriben Francisco Javier, desde Japón, y Pedro Fabro, anunciando la admisión de Francisco de Borja; además, recibe la noticia del martirio de Pedro Correia y João de Sousa. Finalmente, fallece en el silencio de su habitación, tras despedirse de sus compañeros y rezar ante un crucifijo, en julio de 1556.

En cuanto a la época de marco del relato, huelga decir que comprende la primera mitad del siglo XVI. Debemos tener en cuenta que, a excepción de la defensa de Pamplona durante la guerra contra Francia, los grandes hechos de la Historia suponen una mera anécdota en la trama, pues solamente colorean los diálogos y ejercen una finalidad de ambientación, pero no son desencadenantes de los conflictos de los personajes.

Ciertamente, la reclusión de Juana la Loca en Tordesillas motiva el distanciamiento entre Íñigo y Catalina, pero no hay mayor insistencia

en el conflicto de la Guerra de las Comunidades. La reina Juana, interpretada por Maruchi Fresno (*Reina Santa, Catalina de Inglaterra*), apenas aparece en un rol testimonial gritando en su encierro en Tordesillas y reprendiendo a su hija Catalina.

Ignacio viajó a Inglaterra en 1534, durante el Cisma Anglicano, dialogó con los Papas Paulo III y Julio III, y vivió desde Roma el desarrollo del Concilio de Trento, pero estos hechos no tienen cabida en la película. Solo cuando Ignacio despidió a sus sacerdotes para enviarlos al mundo, dibuja un panorama de la actualidad:

De un lado, los crímenes de los herejes contra los católicos de Europa, el gran turco amenazando a la Iglesia de Cristo y el África sumida en la barbarie. Y, de otro, las Indias de Portugal y del emperador abiertas a la propagación del Evangelio, nos han llevado a los pies del Sumo Pontífice, determinando este que nos repartamos por toda la Tierra para proclamar la verdad de la Iglesia de Roma.

5. FUENTES PARA DOCUMENTAR UN GUIÓN: SAN IGNACIO EN LA FICCIÓN Y EN LA HISTORIOGRAFÍA

Debemos considerar el guión de *El capitán de Loyola* como un trabajo netamente original, en tanto que no supone la adaptación explícita de una obra previa. Aunque el trabajo de Riambau y Torreiro (1998: 458), por una parte, y también la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, por otra, consideren la película una adaptación de la obra teatral *El divino impaciente*, de José María Pemán, no es este el caso. Dicho drama histórico, acerca de la obra misionera de San Francisco Javier, se había estrenado en 1933 y pronto alcanzó gran éxito, no por motivos artísticos, sino porque «las derechas lo convirtieron en bandera frente al *A.M.D.G.*²⁴ de Pérez de Ayala, y la polémica fue muy grande» (Amorós, 1993: 1230). De esta manera, tras la expulsión de la Compañía de Jesús y en medio del ambiente anticlerical de la República, para sorpresa de Pemán, *El divino impaciente* se convirtió en un hito del modelo de teatro y espectáculo católico²⁵.

La diferencia más evidente entre *El capitán de Loyola* y *El divino impaciente* es que la primera versa sobre San Ignacio de Loyola y la segunda sobre San Francisco Javier. Puesto que ambos personajes

²⁴ *A.M.D.G.* (*Ad maiorem Dei gloriam*) es el título de la segunda novela de Ramón Pérez de Ayala (1880-1962), publicada en 1910 y adaptada para el teatro en 1931. De carácter autobiográfico, su contenido anticlerical suponía una crítica a la Compañía de Jesús.

²⁵ Acerca de la recepción de *El divino impaciente*, véanse De Ysasi-Ysasemendi (2010: 161-168) y De Paco (2017: 158-159).

aparecen en sendas obras, dada su amistad y coincidencia biográfica, comparten algunas escenas como las acaecidas en la Universidad de la Sorbona, donde ambos estudiaron. Así, a modo de ejemplo, se describe a Ignacio en *El divino impaciente*:

Desmedrado; más bien mala / la presencia y la estatura; / la color trigueña oscura, / la barba corrida y rala, / y unos ojos de carbón / que tanto, al mirar, afinan / que más que ver, adivinan / de penetrantes que son. / Por su porte y condición, / a pesar de andar raído, / se ve en toda su persona / la huella de quien ha sido / galán apuesto y florido. / En el cerco de Pamplona, / siendo mozo, le alcanzó / una bala de canilla / y aunque le desjarretó / los huesos todos, libró / del trance, por maravilla. / Sólo un vicio le quedó / del que no pudo librar: / una indecisa cojera / que le da cierta manera / casi graciosa de andar. / Éste es el hombre: madera / labrada de tan buen modo, / que sabe llegar en todo / más lejos que otro cualquiera. / Estando herido, en Loyola, / el Flos Sanctorum leía, / y en leyéndolo, le hervía / su buena sangre española / de tal modo, que ya ansía, / calzando siempre más puntos / que el que más, llega a ser / más santo que fueron juntos / todos los santos de ayer. / Según ha dado a entender, / ahora anda en trance de ir / a Roma, con intención / secreta de conseguir / licencia de fundación: / pues, según parece, sueña / no sé qué empeño futuro. / Y triunfará, de seguro: / que cuando en algo se empeña, / paso a paso, bien o mal, / repartiendo por igual / la suavidad con el mando, / cojeando, cojeando, / llega siempre hasta el final (Pemán, 2005: 22-24).

Pero, aun teniendo presente el fragmento anterior, carece de sentido considerar la película como una adaptación de esta obra de teatro, pues el protagonista del drama teatral es San Francisco Javier e Ignacio de Loyola apenas representa un papel secundario. Además, no debe conducirnos a error la figuración del nombre de Pemán en los títulos de crédito como uno de los autores del guion. Riambau y Torreiro (1998: 50) recogen una declaración de Fernando de Melero, coguionista del filme, según la cual el escritor gaditano cobró lo mismo que el protagonista, Rafael Durán, por escribir apenas una sinopsis argumental de tres folios. Para estos autores, resultaba una práctica habitual en la época recurrir a personalidades de la literatura para promocionar las películas; estos cedían su nombre para los títulos de crédito según mayor o menor tarifa de mercado, pero su responsabilidad final en el guion de la película también variaba.

Resulta lógico entonces suponer que tanto Pemán como los demás guionistas se remitieron, consciente o inconscientemente, al texto de la obra teatral, mas no podemos tildarla de adaptación *stricto sensu*.

También influyó sobre esta película la publicación de una obra de ficción en 1941, escrita por el jesuita Ramón Cué, y titulada, precisamente, *El capitán de Loyola. Estampas*. Escrita como un drama histórico e impresa como tal, no se representó en los teatros, y, aunque el filme tampoco lo cite expresamente como una fuente de inspiración, las escenas del prólogo referidas a Juana la Loca y la infanta Catalina guardan similitudes con el relato cinematográfico:

Doña Catalina: [...] Pobre princesa española / que enamoró tu mirada; pobre princesa española / que quedas abandonada, / triste y sola; / ¿dónde acudirás, cuitada, / sin tu Ignacio de Loyola? / (Pausa. *Exaltándose*) Capitán, ¿por qué pasaste / y me viste en el balcón, / y al verme sin compasión / el corazón me robaste...? / Llévate, Ignacio, entero, / bajo tu capa española... / que yo de pena me muero / triste y sola, / viéndote en sueños pasar / como pasaste aquel día, / cuando el cielo sonreía / y en vuestra mira ardía / un ansia eterna de amar... (Cué, 1941: 18).

El drama de Cué solamente incluía el período de vida de San Ignacio hasta su estancia en Montserrat, por lo cual las escenas acaecían durante su vida cortesana, en la defensa de Pamplona, su convalecencia en la casa familiar, la deliberación vocacional, el trayecto hasta Montserrat y los días allí transcurridos. Entre los personajes, aparecían el Ángel de la Luz y el Ángel de la Noche, alegorías de la batalla interior de Íñigo durante el discernimiento. También esta escena referida a la defensa de Pamplona halla paralelismos con su réplica cinematográfica:

Soldado 3.º: Al Capitán de Loyola / de camino le cogió. / Baja el polvo... Los franceses / y preparan su irrupción... / Se ve más; pero, ¿qué pasa? / Se detiene el batallón / de franceses... ¿Qué habrá sido? / ¿Por qué causa se paró? / (Pausa) ¡Ah! ¡Mirad, por entre el humo, / qué gentil aparición! / El Capitán de Loyola / con toda la guarnición, / puesto de pie en el derrumbe, / desnudo al acero al sol, / alta la frente y el gesto / dominante y retador, / esperando a los franceses / a la puerta del bastión... / y diciendo: «El que algo quiera, / aquí tiene un español». / No avanzan, no, los franceses; / su vista les da pavor. / (Pausa. Se oye una descarga y gritos de rabia.) ¡Ah, francés! ¡Francés villano...! / ¡Ah, francés, vil y traidor! (Cué, 1941: 56).

Hasta aquí las dos fuentes indirectas de carácter ficcional²⁶. Pero debemos también referirnos a las fuentes de carácter

²⁶ Véase Lluch Villalba y Mata Induráin, 2006: 315-337.

biográfico-documental y, entre ellas, la más directa se trata de la propia autobiografía de San Ignacio de Loyola.

Conforme la Compañía de Jesús agrupó cada vez más sacerdotes y comenzó a consolidarse en la década de 1540, redactadas la Fórmula y las Constituciones y habiendo recibido la aprobación del Papa, surgió entre los miembros de la Compañía la preocupación por preservar el carisma y el espíritu inicial de cara a las futuras generaciones, y la mejor manera de preservarlo consistía en que el propio fundador redactase su experiencia de conversión. Sin embargo, basándonos en Rambla Blanch, «la conquista de la voluntad de Ignacio fue tarea ardua» (de Loyola, 1983: 15). El fundador se resistió durante años a poner por escrito sus vivencias, pese a la insistencia de los sacerdotes José María Nadal y Luis Gonçalves da Câmara. Finalmente, Ignacio accedió a dictar su autobiografía a Gonçalves da Câmara en 1553, y tras una interrupción cuando había narrado los días de Manresa, reanudaron la tarea en 1555. Ignacio optó por contar su relato en tercera persona, aparentando observar los hechos desde el exterior²⁷.

Como afirma Sanz Ferreruela,

conviene señalar [...] la notable fidelidad del relato cinematográfico a los episodios históricos de la vida del santo, y en particular a algunos recogidos por el propio protagonista en su *Autobiografía*, como por ejemplo el del encuentro con el moro y el de su peregrinación a Montserrat y la ofrenda de sus armas a la Virgen (2011: 9),

a los que ya aludimos anteriormente. A la muerte del santo le siguió la publicación de una biografía escrita por el padre Pedro de Ribadeneyra, *Vida de Ignacio de Loyola*, ampliamente reeditada a lo largo de los siglos. Si bien la figura de Ignacio de Loyola fue objeto de constantes reimpresiones y apariciones en poemas, dramas y panegíricos en los siglos XVII y XVIII²⁸, también se vio afectada por la eclosión de la biografía literaria en España a finales del siglo XIX.

Así, se publicaron —entre muchas obras— *Aita San Ignacio Loyolaco* (Gregorio Arrue, 1881); *San Ignacio de Loyola según Castelar: genialidades* (Julio Alarcón y Meléndez, 1892) y *Ignacio de Loyola: narración histórica* (Ángel Salcedo Ruiz, 1898). Coincidiendo con el aniversario de la defensa de Pamplona, aparecieron *Sant Ignasi de Loyola: fundador de la Companyia de Jesús* (Ignasi Casanovas, 1922) y *San Ignacio de Loyola* (José

²⁷ Para un comentario a la génesis y el estilo de la obra, véase de Loyola (1992: 9-47).

²⁸ Véase Mata Induráin (2006: 145-176).

Manuel Aicardo, 1922). Las siguieron *San Ignacio de Loyola: biografía, bibliografía: su doctrina filosófica expuesta en los "Ejercicios espirituales", influencia de ésta en el mundo* (Benjamín Marcos, 1923) y *Nuevos datos sobre San Ignacio: la labor de Polanco y Nadal en los orígenes de la biografía ignaciana* (Pedro de Leturia, 1925).

Durante la Segunda República, se publicó *Vida breve de San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús* (Antonio Astrain, 1934), y al finalizar la Guerra Civil (y regresar a España, oficialmente, la Compañía de Jesús), se escribieron *Íñigo de Loyola, capitán español y el castillo de Pamplona* (Enrique Ascunce, 1939); *El gentilhombre Íñigo López de Loyola* (Pedro de Leturia, 1941); *Introducción a la vida de San Ignacio de Loyola* (Félix G. Olmedo, 1944) y *San Ignacio de Loyola: fundador de la Compañía de Jesús* (Ignacio Casanovas, 1944).

A diferencia de las obras de ficción, de las cuales podemos extraer pasajes concretos más o menos inspiradores para el guion, y la *autobiografía*, de la que es posible extraer sucesos directamente extrapolados al filme, en este caso resultaría aventurado citar cada una de estas publicaciones como fuente documental directa. Baste señalar la existencia de un marco propicio para la filmación de una película acerca de Íñigo de Loyola, dada la numerosa documentación disponible para redactar un guion riguroso y verosímil. Aun con todo, a pesar de la rigurosidad de la película en lo referente a los sucesos de la vida de San Ignacio, en opinión de Sanz Ferruela resultaba

discutible [...] la caracterización psicológica del mismo, debido al hecho de que la evolución ideológica del santo de Loyola —que ha sido definida como el paso del *gentilhombre mundano*, al caballero *a lo divino*—, que supuso una verdadera “conversión” del personaje desde el mundo de la corte y de las armas al de la religión, fue desvirtuado [...] por una fusión combinada de ambos elementos. Los cuales fueron utilizados para caracterizar a San Ignacio, no tanto por su transformación de caballero a santo fundador, como por la simbiosis en su persona de componentes militares, patrióticos y piadosos (2011: 9).

Sin embargo, concordando con la afirmación de Sanz Ferruela, nos parecen matizables los términos *discutible* y *desvirtuado* para denominar su caracterización en el filme. Asumiendo la complejidad de toda conversión en una biografía, con sus consecuentes transformaciones interiores y su riqueza espiritual, nos parece que el filme opta por una solución narrativa *verosímil*, permitiendo al espectador hacerse cargo del proceso de conversión de Íñigo de Loyola, más allá de su evidente simplificación al no desarrollar sus dudas y conflictos interiores. En este sentido, también creemos que,

en su mayor parte, la *tradición* permea el relato cinematográfico, a lo cual se une el marco histórico de la producción de la película, la España de 1948. Así, el espíritu ignaciano y jesuítico²⁹, transmitido a lo largo de los siglos –presente en el filme–, se fusiona con el ambiente político-militar de aquella época contemporánea, esto es, se realiza la condición *militar* de Iñigo de Loyola para colindarla con su condición de religioso. Profundizaremos posteriormente en estos aspectos.

6. EL SENTIDO DEL RELATO

Para empezar, no podemos separar el contenido del filme de la realidad histórica de la Compañía de Jesús en la década de 1940. La Compañía había sido expulsada –una vez más– de España en 1932, durante la Segunda República, y no pudo regresar hasta la revocación del decreto de expulsión en 1938 por el gobierno sublevado. Al desprestigio de la Institución entre un amplio sector de la población española se sumaba su visión negativa internacionalmente, fruto de la Leyenda Negra³⁰. Con el final de la Guerra Civil, la Compañía de Jesús desempeñó un papel destacado en la posguerra, en materia educativa, en centros asistenciales y en fomentar un ambiente de devoción católica entre la sociedad. Además, fue precisamente en la década de 1940 cuando la Compañía celebró el cuarto centenario de su fundación.

Solo partiendo de este contexto se comprenden los rótulos del filme enumerando las obras de la Compañía: Fe, Hospitales, Universidades, Escuelas, Guerra contra los enemigos de Dios. La película responde a un esfuerzo por ofrecer una imagen positiva de la Compañía de Jesús, dando cuenta de su obra misionera y en pro de la civilización. De esta manera, *El capitán de Loyola* no es solo un filme sobre el santo guipuzcoano, sino sobre la institución que fundó. Fundador y fundación se hallarán siempre nuclearmente vinculados, pero, a pesar de esta obviedad, la película decide deliberadamente distanciarse en algunos momentos de su protagonista, de Ignacio, para resaltar apológicamente la labor de la Compañía.

²⁹ Por el espíritu ignaciano nos referimos a la consideración de Dios no como un ser lejano, sino como un Padre que constantemente se dirige al corazón del hombre; la comprensión de la vida como un combate continuo contra el mal y el pecado; la indiferencia ante las realidades mundanas, teniendo el corazón presente en los valores eternos; y el desarrollo de labores educativas como uno de los medios para formar a los hombres y acercarlos a Dios.

³⁰ Véase Benítez de Aldama (1941).

Por otra parte, además de las obras asistenciales de la institución, la referencia a la «Guerra contra los enemigos de Dios» puede entenderse como la guerra contra la herejía, pero no las herejías del siglo XVI contenidas en la diégesis del relato, sino contra las herejías del siglo XX, actuales para el espectador de 1949: el materialismo, el cientifismo, el marxismo y, especialmente, el comunismo, en un momento histórico en el cual el régimen de Franco se presentaba como el máximo exponente de la lucha contra el comunismo ruso.

Pero, aquella guerra «contra los enemigos de Dios» no solo incumbía a los sacerdotes jesuitas, sino —como acertadamente señalan Sanz Ferreruela (2011: 8-10) y Pérez Núñez (2018: 195)— a todos los españoles, a través de la simbiosis entre la espada y la cruz simbolizada por San Ignacio: lo espiritual y lo terrenal, religión y patriotismo, Iglesia y milicia; el español: mitad monje, mitad soldado.

Recogiendo lo anterior, cobra más sentido la definición de *El capitán de Loyola* no solo como un relato de conversión, sino como la dicotomía entre lo eterno y lo mundano, entre el anhelo del infinito y la superficialidad.

7. CONCLUSIONES

Tras aproximarnos desde diferentes ángulos a *El capitán de Loyola*, podemos inferir, en primer lugar, que no supuso una obra cinematográfica espontánea y excepcional, sino plenamente insertada tanto en el contexto sociocultural español como en el europeo. Previamente, hubo un ambiente propicio a la producción de este filme, y prueba de ello son los variados proyectos emprendidos para tal fin.

En términos narrativos, la imagen proyectada acerca del protagonista es coherente con la tradición ficcional e historiográfica. Desde el fallecimiento de San Ignacio, tanto los primeros escritos publicados desde la Compañía de Jesús como posteriormente los redactados por las historias nacionales, amén de los romances, obras de teatro y biografías noveladas ofrecen una imagen del santo guiadas por patrones similares. Por ello, podemos hablar de una tradición homogénea y sin apenas aristas. Si acaso, realzan uno u otro aspecto del personaje, pero la imagen representada es uniforme.

Por tanto, podemos afirmar que la cinematografía religiosa del franquismo *hereda* una tradición, que no modifica, aunque sí utiliza con fines políticos. En este sentido, si las biografías y obras teatrales previas acerca del santo incidían en su vocación religiosa y en su labor como fundador de la Compañía, el argumento de *El capitán de Loyola*, sin renunciar a lo anterior, eleva a su mismo nivel una vertiente político-militar, presentando al personaje no solo como un modelo

religioso, sino también como un prototipo de la defensa de los principios del régimen.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AMORÓS, Andrés (1993), «José María Pemán», en R. Gullón (ed.), *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*, Madrid, Alianza Editorial, pág. 1230.
- BENÍTEZ DE ALDAMA, Enrique (1941), *La leyenda negra antijesuita. Cuatro siglos bajo la calumnia. En el cuarto centenario de la Compañía de Jesús*, Buenos Aires, Editorial Difusión.
- BRENES, Carmen Sofía (2016), «Explorando el tema. La noción poética de “sentido” al servicio de la escritura de guion», *Revista de Comunicación*, 15, págs. 166-182. [En línea: <https://revistadecomunicacion.com/article/view/1246/1069>. Fecha de consulta: 14/01/2022].
- CAMPILLO, Antonio (2011), «Del gobierno del alma al gobierno del mundo. El nacimiento de la Compañía de Jesús», *Eikasía. Revista de Filosofía*, 37, págs. 31-57. [En línea: https://moam.info/del-gobierno-del-alma-al-gobierno-del-mundo-el-eikasia_59caf33c1723dd086c1d649f.html. Fecha de consulta: 14/01/2022].
- CUÉ, Ramón (1941), *El capitán de Loyola (Estampas)*, Santander, Universidad Pontificia de Comillas.
- DE LOYOLA, Ignacio (1983), *El peregrino. Autobiografía de San Ignacio de Loyola*, ed. de J. M.ª Rambla, Bilbao, Ediciones Mensajero.
- DE LOYOLA, Ignacio (1992), *Autobiografía y diario espiritual*, ed. de J. M.ª Mendizábal, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- DE LOYOLA, Ignacio (2011), *Ejercicios espirituales*, Barcelona, Editorial Linkgua. [En línea: <https://elibro.net/es/ereader/unav/61566>. Fecha de consulta: 14/01/2022].
- DE LOYOLA, Ignacio (2019), *Autobiografía*, s.l, Red Ediciones [En línea: <https://elibro.net/es/ereader/unav/170417>. Fecha de consulta: 14/01/2022].
- DE PACO, Mariano (2017), «Un nuevo público para una nueva escena: los teatros de la República», *Revista Stichomythia*, 5, págs. 150-159.
- DE RIBADENEYRA, Pedro (1967), *Vida de Ignacio de Loyola*, Madrid, Espasa Calpe.
- DE YSASI-YASMENDI ADARO, José Joaquín (2010), «Pemán y el teatro», en A. Calvo Revilla (ed.), *José María Pemán: el compromiso de un intelectual*, Madrid, CEU Ediciones, págs. 161-168.

- EGUARAS IRIARTE, José María (2019), *Ángel Herrera Oria. Una biografía testimonial*, Madrid, CEU Ediciones.
- FUMAGALLI, Armando (2019), «Tra realtà e racconto: La messa in forma di una vita nel cinema hollywoodiano e nella fiction italiana», *Comunicazione Sociali*, 2, págs. 303-317.
- GARCÍA-NOBLEJAS, Juan José (2004), «Resquicios de trascendencia en el cine. “Pactos de lectura” y “segundas navegaciones” en las películas», en R. Jiménez-Castaño y J.J. García-Noblejas (eds.). *Poética & Cristianesimo*, Roma, Edusc, págs. 29-70.
- HUESO, Ángel Luis (1998), *Catálogo del cine español (1941-1950)*, Madrid, Filmoteca Española.
- LLUCH VILLALBA, María Ángeles y MATA INDURÁIN, Carlos (2006), «San Ignacio de Loyola en el teatro español del siglo XX: “El Caballero de Dios Ignacio de Loyola” (1923), de Juan Marzal, SI, y “El capitán de sí mismo” (1950), de Manuel Iribarren», *Anuario del Instituto Ignacio de Loyola*, 13, págs. 315-337.
- MATA INDURÁIN, Carlos (2006), «San Ignacio de Loyola, entre historia y literatura (I). El Siglo de Oro», *Anuario del Instituto Ignacio de Loyola*, 13, págs. 145-176. [En línea: https://www.academia.edu/1472681/San_Ignacio_de_Loyola_entre_historia_y_literatura_1_EL_Siglo_de_Oro . Fecha de consulta: 14/01/2022].
- PEMÁN, José María (2005), *El divino impaciente*, Bilbao, Ediciones Mensajero.
- PÉREZ NÚÑEZ, Jesús (2018), *Los rastros del Imperio: el ideario del Régimen en las películas de ficción del primer franquismo (1939-1951)*, Bilbao, Libros del Jata.
- RACIONERO DE LA CALLE, Francisco (2004), «Dos hombres (Carranque y Sobrevila) y un destino: “Al Hollywood madrileño” (o buscando antecedentes filmicos en la tierra de uno) (I)», *Formas de arquitectura y arte*, 6, págs. 63-65.
- RAVIER, André (1991), *Ignacio de Loyola*, Madrid, Espasa.
- RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro (1998), *Guionistas en el cine español: quimeras, picarescas y pluriempleo*, Madrid, Catedra.
- RODRÍGUEZ OLAIZOLA, José María (2009), *Ignacio de Loyola, nunca solo*, Madrid, San Pablo.
- TELLECHEA IDÍGORAS, José Ignacio (2006), *Ignacio de Loyola, solo y a pie*, Salamanca, Ediciones Sígueme.

Fecha de recepción: 26/01/22.

Fecha de aceptación: 23/04/22.

Catálogo de adaptaciones en el nuevo milenio: literatura y cine chilenos (2001-2020)¹

DAVID GARCÍA-REYES

Universidad Nacional de Educación a Distancia

garciareyes@geo.uned.es

ORCID ID: 0000-0003-3445-1304

El corpus que se presenta a continuación tiene la pretensión de entregar una herramienta para los investigadores dedicados a los estudios del comparatismo filmoliterario y concretamente se ocupa de la producción cinematográfica que abarca las dos primeras décadas del siglo XXI en el cine chileno. Aunque los estudios que recogen el cine de Chile han crecido de forma significativa, sobre todo centrados en su producción más reciente (Cavallo y Maza, 2010; Ayala, 2020; Pinto y Urrutia Neno, 2022), resulta llamativa la escasez en torno a la especificidad de los estudios comparados que se ocupan de los trasvases de la literatura y el cine chilenos. La razón anterior y el desarrollo de trabajos precedentes (García-Reyes, 2019), permite seguir cultivando estos estudios y justifica la elaboración de este catálogo, con el que se espera facilitar y dinamizar el acceso a estos títulos. En su elaboración no ha existido ningún afán jerarquizador ni se ha aplicado un canon o una taxonomía; se ha intentado flexibilizar dicho repertorio conforme a la enorme diversidad del cine chileno.

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto DENSSCE96-11 financiado por el MICINN (España). Se ha optado por la estrategia de realizar un vaciado exhaustivo de las adaptaciones de la literatura al cine en el audiovisual chileno dentro de la cronología señalada. Una de las principales fuentes que se han manejado es el *Diccionario del Cine Iberoamericano* (2011-2012) junto a la Enciclopedia digital *Cine Chile* (<https://cinechile.cl>). Junto a estos medios también se han consultado las bases de datos *Filmaffinity* e *IMDb*, depurando posibles errores en cualquiera de las fuentes empleadas y contrastando en la medida de lo posible con los datos de películas estrenadas que facilitan los repositorios del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio de Chile, además de otras plataformas de dicha institución como la web de la Cinoteca Nacional y Ondamedia. También se ha acudido al propio visionado de los films, puesto que los títulos de crédito son un recurso útil para determinar la información vinculada a su condición de adaptaciones y a los artífices de las mismas.

De forma prioritaria, la propuesta pretende estimular el análisis de estos textos filmicos y su convergencia con los textos literarios matriciales con los que están conectados. Estos objetivos se orientan a los investigadores dedicados a estas perspectivas o que quieran encaminarse a los estudios del comparatismo filmoliterario, aguardando también que alumnos de grado y posgrado, junto a otros académicos, tengan interés por recoger el guante y decantarse por estos objetos de estudio. Por eso, *Trasvases entre la literatura y el cine* es un escaparate idóneo, porque acoge y favorece la publicación de propuestas de aquellos autores que, desde los estudios filológicos, los estudios audiovisuales o desde parámetros próximos estén interesados por la investigación en el patrimonio filmico de Chile y se animen a acercarse a una prolífica línea de estudio que se ha generalizado pero que, en el contexto latinoamericano, haciendo la salvedad de loables excepciones, no es todo lo fecunda que debería, máxime si nos atenemos a los potenciales objetos de estudio que son susceptibles de poder ser abordados en el futuro.

No es la voluntad de este repertorio esclarecer cuestiones vinculadas a las complejas periodizaciones que habitualmente se manejan en los estudios cinematográficos en relación con la producción filmica de Chile. Por ello, buscando la mayor funcionalidad, el corpus presentado a continuación se dispone ordenado de forma cronológica e incluye las adaptaciones filmoliterarias pertenecientes a la producción de las dos primeras décadas del siglo XXI, pertenecientes al cine chileno y algunas otras películas de capital extranjero rodadas en Chile a partir de textos literarios nacionales o bien significativas adaptaciones filmoliterarias que tienen su origen en el país austral. La etapa elegida representa un momento de enorme crecimiento cultural y de impulso creativo en el audiovisual chileno (Trejo Ojeda, 2016), pero gracias a la Ley N° 19.981 (2004) y a la Ley N° 21.045 (2017)² también goza de un marco legal más propicio y así se evidencia en la diversidad de los films que se pueden encontrar en esta etapa.

Los títulos que integran este catálogo del cine chileno están próximos al centenar de películas y configuran muchas variables, cuantitativas y cualitativas, siendo el resultado de películas orientadas a su difusión en medios televisivos, producciones nacionales, coproducciones iberoamericanas o bien obras con productores europeos o norteamericanos, pero que son adaptaciones de literatos chilenos.

² Estos textos legislativos pueden consultarse en <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=232277>.

Estos films, ajenos a la industria audiovisual chilena o a la producción nacional, permiten establecer diálogos y reflexiones que ahondan en las dinámicas centradas en los procesos de adaptación de obras literarias chilenas por parte de creadores foráneos y que son enormemente útiles para evaluar cambios en cuanto al contexto y a la orientación que se han producido o también en cuanto a la inclusión de alguna producción extranjera de Raúl Ruiz como uno de los cineastas más importantes del cine chileno y uno de los más prolíficos adaptadores de la literatura al cine. Además, muchos de estos largometrajes permiten ver el interés del cine por adaptar la literatura chilena. Quizás los mayores ejemplos de esta tendencia son dos autores del “postboom” de la literatura latinoamericana como Antonio Skármeta e Isabel Allende, reflejados en la película argentina inconclusa de Pino Solanas adaptando a la escritora chilena y otros films basados en textos literarios del propio Skármeta. Junto a estas cintas, destaca también el interés en adaptar la prosa del escritor Luis Sepúlveda —que igual que Skármeta también escribió y dirigió obras cinematográficas— y que recibiría una gran notoriedad gracias al estreno de la coproducción europea *El viejo que leía novelas de amor* (2001). En las últimas décadas, también se percibe el creciente interés en la obra del escritor Hernán Rivera Letelier, que, además de diferentes proyectos truncados, ha visto cómo dos de sus novelas, ambientadas en las oficinas salitreras del desierto, se han convertido en películas rodadas en el Norte chileno, aunque de producción internacional, como *Fatamorgana de amor con banda de música* (1998) o *La contadora de películas* (2009)³.

La labor de la Televisión Nacional de Chile (TVN) en su faceta como divulgadora de la literatura nacional, ha favorecido la adaptación audiovisual de muchas obras literarias chilenas. Gracias a una serie de telefilms emitidos entre 1999 y 2004 que dieron como resultado un importante número de adaptaciones bajo el nombre *Cuentos Chilenos*, TVN fomentó el contacto de una serie de relatos que contaron con la aceptación del público, como evidencian las redifusiones e incluso la vida comercial de estas películas, puesto que pasaron a estrenarse en las salas de cine. Estas producciones sirven también para entender el gusto y la fijación pseudo-canónica de un tipo de literatura susceptible de ser adaptada que, sin embargo, irá variando con el tiempo.

³ Adaptación rodada durante 2022 en el desierto nortino bajo la dirección de la cineasta danesa Lone Scherfig y con guion adaptado de Walter Salles y Rafael Russo.

Por la recepción, el reconocimiento y el éxito crítico de la producción de Roberto Bolaño posteriores a su muerte, el suyo se establece como un caso paradigmático que llama especialmente la atención por una serie de peculiaridades derivadas del impacto del autor nacido en Chile. Ese mismo éxito va a ir asociado a la dificultad para adquirir los derechos de sus textos y, por ende, para adaptar sus obras al cine. Una situación de la que escapa la cineasta Alicia Scherson, guionista y directora de *El futuro* (2013), único largometraje bolañiano hecho en cine, una excepcionalidad que es fruto del buen criterio de la directora adquiriendo los derechos de adaptación con anterioridad al hecho de que Bolaño se convirtiera en un fenómeno editorial. La condición del largometraje de Scherson con el potencial filmable de Bolaño no debería extenderse mucho en el tiempo, pero su valor como adaptación sí funciona como ejemplo de las distintas aportaciones y enfoques que permite como objeto de estudio del cine chileno (García-Reyes y Sepúlveda Villa, 2019; Sepúlveda Villa, 2021).

A diferencia de otras cinematografías, la chilena no presenta a un creador literario que haya sido adaptado con recurrencia a lo largo de su historia. No obstante, autores como Baldomero Lillo, Francisco Coloane, José Donoso, Antonio Skármeta o Isabel Allende suelen ser, por distintas razones y dependiendo del momento, los escritores más adaptados. El caso del escritor Alberto Fuguet, previamente adaptado en el cine peruano con *Tinta roja* (Francisco Lombardi, 2000), también se antoja distinto, puesto que, junto a su faceta como creador literario, ha desarrollado en las últimas décadas una carrera paralela como director de cine. Curiosamente, Fuguet en sus películas no ha realizado ninguna adaptación, ni propia ni ajena, algo llamativo si nos atenemos a los precedentes de otros literatos embarcados en el oficio de cineasta. Además, en la cronología de este repertorio sí aparecen los cuentos de grandes escritores latinoamericanos como Juan Rulfo, Julio Cortázar o Jorge Luis Borges junto a sus respectivas adaptaciones dentro del audiovisual chileno, viéndose también reflejados distintos y muy libres trasvases de obras de clásicos de la literatura universal como Homero, Eurípides, Calderón de la Barca o Jean Cocteau.

Las singularidades del audiovisual chileno también se detectan en las producciones dentro del género documental, denotando la enorme importancia de este tipo de films en el público chileno. La tradición y la recepción del documental en Chile es algo ya instalado en las formas de consumo cultural de muchos espectadores, cobrando un especial significado al convertirse en ensayos audiovisuales que pueden tratar cuestiones de cualquier índole: reivindicativas, históricas, políticas, medioambientales, sociales, literarias, culturales, etc. En este tipo de

cintas también se va a producir un número relevante de adaptaciones que van de la literatura al cine. En este sentido, la importancia de la poesía dentro de la propia sociedad chilena representa el valor testimonial y fedatario del cine documental, ejemplo de la riqueza cultural del país y de dos manifestaciones que, sin ser masivas, gozan de una mayor aceptación que en otros contextos culturales geográfica o culturalmente próximos. Por eso, la lírica también ha influido y está muy presente en obras documentales a partir de las figuras de Gabriela Mistral o Gonzalo Rojas e incluso sirviendo en la adaptación de textos poéticos como base para el libreto de cintas experimentales e independientes como las dirigidas por Antonio de Santos.

En una línea similar, el teatro chileno se ha destacado como un medio cultural de gran difusión, por lo que la dramaturgia también cuenta con destacadas adaptaciones audiovisuales. Así, en las primeras décadas del siglo XXI, el cine chileno realizará trasvases de obras de teatro de gran repercusión crítica y otras con una marcada vocación comercial que buscan replicar el éxito que tuvieron dichos montajes en las tablas. De este modo, encontramos desde adaptaciones de autores tan importantes como Alejandro Sieveking, Juan Radrigán o el grupo ICTUS a propuestas dramaturgias populares firmadas por los también autores y actores Álvaro Rudolphy o Rodrigo Bastidas.

Alejándose de cualquier convención aparece la figura de Alejandro Jodorowsky, una personalidad generadora de suspicacias dentro de la cultura chilena, acreedor de filias y fobias que han alimentado tanto el reconocimiento como el rechazo de Jodorowsky en su país natal. Chile se reparte entre la devoción de los seguidores de Jodorowsky y la indiferencia o desprecio crítico de sus detractores, que casi parecen distribuirse a partes iguales. El polifacético creador nacido en Tocopilla regresó a Chile para dirigir dos películas que se basaban en sus memorias literarias, *La danza de la realidad* (2013) y *Poesía sin fin* (2016), dos ejemplos de un tipo de películas muy alejadas del cine comercial.

Por otra parte conviene señalar que algunos de los creadores más célebres del cine reciente de Chile no han recurrido a la literatura como matriz para sus obras, algo manifiesto en las películas de autores como Sebastián Lelio, Matías Bize o Marcela Said, frente a otros que, en mayor o menor medida, han optado por tomar un texto literario como base para sus films, entre los que destacan Pablo Larraín o Alicia Scherson, con un solo título, u otros más proclives a adaptar textos literarios como Marcelo Ferrari, Andrés Wood, Cristián Jiménez o Rodrigo Sepúlveda. De hecho, Sepúlveda podría abrir y cerrar cronológicamente este catálogo, puesto que suyas son las adaptaciones

de *Un ladrón y su mujer* (2001) de Manuel Rojas y *Tengo miedo torero* (2020) de Pedro Lemebel, escritor chileno cuyos textos, junto a los de Bolaño, representan dos de las aportaciones más reconocidas y reconocibles de las que ha gozado globalmente la literatura chilena reciente en las últimas décadas.

Este sucinto recorrido muestra la enorme diversidad de la literatura y el cine chilenos, y aunque algunos autores nieguen la existencia de una industria audiovisual en Chile, de forma intermitente y más en el presente siglo, la realidad es contumaz y se opone a estas afirmaciones. La debilidad de los creadores del audiovisual chileno responde más a las dificultades financieras e históricas por sacar adelante un proyecto (Veliz, 2006) que a negar la presencia de empresas o trabajadores cinematográficos. Como señala Octavio Getino (2007), cada país latinoamericano tiene una serie de condicionantes, y aunque los recursos financieros son fundamentales para la estabilidad de cada uno de los cines de la región, van a ser más determinantes la legislación cultural que afecta al audiovisual y el momento histórico de cada país. El apoyo y la cobertura de las cadenas de televisión desde la década de 1990 junto a la democratización creativa que supone la llegada y difusión del formato digital también sirve para poner en duda la inexistencia de una industria audiovisual en Chile en las últimas décadas. A veces, estas posiciones refractarias denotan una posición beligerante y subjetiva que refuta el hecho objetivo de cómo las producciones audiovisuales del país nutren de relatos el acervo chileno, y parecen más el interesado discurso de aquellos que hacen una lectura superficial de las industrias culturales como instituciones sólidas en el tejido productivo de cualquier economía, sin pararse a reflexionar sobre la fragilidad inherente y el origen de cualquier manifestación creativa que lucha por encontrar un público al que dirigirse y medios en los que difundirse.

Muchos de los films aquí señalados se encuentran disponibles en diferentes webs como la de la Cinoteca Nacional de Chile o bien a través de Ondamedia, plataforma digital de contenidos audiovisuales y cine chilenos desarrollada por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio de Chile. No obstante, los contenidos de Ondamedia solo pueden ser visualizados en territorio chileno, lo que supone una dificultad para aquellos investigadores ubicados fuera del país.

Esperamos que este trabajo sirva para estimular los análisis sobre los procesos de adaptación filmoliterarios de Chile. La diversidad de las propuestas permite intuir un enorme caudal de posibilidades que, sin duda, permitirán avanzar en la comprensión del trabajo

comparatista, y también podrán contribuir a alentar el diálogo que se establece entre la literatura y el cine, alejándose de jerarquías completamente estériles y ajenas a los trabajos que aspiran al rigor.

Año	Película	Dirección	Guion	Texto literario	Autor/a literario/a
2001	<i>Un ladrón y su mujer</i>	Rodrigo Sepúlveda	Alejandro Goic y Matero Iribarren	Homónimo	Manuel Rojas
2001	<i>Uppercut</i> (TV)	Gastón Roca	Gastón Roca	Homónimo	Poli Délano
2001	<i>Antigua vida mía</i>	Héctor Olivera	Ángeles González Sinde y Alberto Macías	Homónimo	Marcela Serrano
2001	<i>El viejo que leía novelas de amor</i> (<i>The Old Man Who Reads Love Stories</i>)	Rolf de Heer	Rolf de Heer y Claude Cohen	Homónimo	Luis Sepúlveda
2001	<i>Afrodita, el sabor del amor</i>	Fernando E. 'Pino' Solanas	Fernando E. 'Pino' Solanas	<i>Afrodita: cuentos, recetas y otros afrodisíacos</i>	Isabel Allende
2001	<i>Te llamabas Rosicler</i> (TV)	Arnaldo Valsecchi	Alfredo Rates	Homónimo	Luis Rivano
2002	<i>El Leyron: Hasta que la muerte nos separe</i>	Gonzalo Justiniano	Gonzalo Justiniano y Fernando Aragón	<i>La Red</i>	Luis Alberto Acuña Gatillón
2002	<i>Delantero Romano</i> (TV)	Marcelo Ferrari	Perla Devoto	Homónimo	Sergio Gómez
2002	<i>Tres Noches de un sábado</i>	Joaquín Eyzaguirre	Jaime Miranda	Homónimo	Alfonso Alcalde, Carlos Cornejo y Patricio Contreras
2002	<i>Gracia y el forastero</i> (TV)	Alberto Daiber	Luis Ponce	Homónimo	Guillermo Blanco
2002	<i>Ogú y Mampato en Rapa Nui</i>	Alejandro Rojas Yellez	Daniel Turkieltaub	<i>Mata-ki-te-rangui</i>	Themo Lobos
2002	<i>El pozo</i> (TV)	Marcelo Ferrari	Perla Devoto	Homónimo	Baldomero Lillo
2002	<i>Nowhere</i>	Luis Sepúlveda	Luis Sepúlveda	<i>Desencuentros</i>	Luis Sepúlveda

Catálogo de adaptaciones en el nuevo milenio

2002	<i>Dónde estás, Constanza</i> (TV)	Alberto Daiber	Nona Fernández	Homónimo	José Luis Rosasco
2002	<i>La Chascuda</i> (TV)	Carlos Pinto	Carlos Pinto	Homónimo	Baldomero Lillo
2002	<i>El abanderado</i>	Miguel Littin	Miguel Littin	Homónimo	Luis Alberto Heiremans
2003	<i>Sub Terra</i>	Marcelo Ferrari	Carlos Doria, Jaime Sepúlveda y José Manuel Fernández	<i>Subterra: cuadros mineros</i>	Baldomero Lillo
2004	<i>El aspado</i> (TV)	Patricio Bustamante	Gerardo Cáceres y Antonio Gil	Homónimo	Mariano Latorre
2004	<i>Cachimba</i>	Silvio Caiozzi	Nelson Fuentes y Silvio Caiozzi	<i>Naturaleza muerta con cachimba</i>	José Donoso
2004	<i>El socio</i> (TV)	Gastón Roca	Gastón Roca, Mateo Guzmán y Mateo Iribarrén	Homónimo	Jenaro Prieto
2004	<i>Días de campo</i>	Raúl Ruiz	Raúl Ruiz	Homónimo	Federico Gana
2004	<i>Mónica, Vida mía</i> (TV)	Arnaldo Valsecchi	Valeria Vargas	Homónimo	Jaime Hagel
2004	<i>El roto (Perjudicame cariño)</i>	Alberto Daiber	Alberto Daiber, Julio Rojas y Paula del Fierro	<i>El roto</i>	Joaquín Edwards Bello
2004	<i>Mala leche</i>	León Errazuriz	León Errazuriz y Matías Ovalle	<i>Es que somos muy pobres</i>	Juan Rulfo
2004	<i>Amigas en Bach</i> (TV)	Marcelo Ferrari	Perla Devoto	Homónimo	Pía Barros
2004	<i>El último disparo del negro Chávez</i>	Juan Carlos Bustamante	Juan Carlos Bustamante	Homónimo	Óscar Castro
2004	<i>Machuca</i>	Andrés Wood	Eliseo Altunaga, Roberto Brodsky, Mamoun Hassan y Andrés Wood	<i>Tres años para nacer: historia de un verdadero Machuca</i>	Amante Eledín Parraguez
2004	<i>El tesoro de los caracoles</i>	Cristián Jiménez	Cristián Jiménez	Homónimo	Gabriel Villalón

2005	<i>Siaskel, el gigante</i>	Erwin Gómez 'Wilo'	Enzo de la Fuente, Erwin Gómez 'Wilo' y Mane Escobar	<i>El guanaco blanco</i>	Francisco Coloane
2006	<i>Monógamo Sucesivo</i>	Pablo Basulto	César Varo y Francisca Hermosilla	A partir de la producción literaria de Gonzalo Rojas	Gonzalo Rojas
2007	<i>Casa de remolienda</i>	Joaquín Eyzaguirre	Cynthia Rimsky y Gonzalo San Martín	<i>La Remolienda</i>	Alejandro Sieveking
2007	<i>Papelucho y el Marciano</i>	Alejandro Rojas Tellez	Arif Ali Shah y Mónica Ríos	<i>Diario secreto de Papelucho y el marciano</i>	Marcela Paz
2007	<i>Matar a todos</i>	Esteban Schroeder	Daniel Henríquez, Alejandra Marino y Pablo Vierci	<i>99% asesinado</i>	Pablo Vierci
2007	<i>Al fondo de todo esto duerme un caballo</i>	Soledad Cortés	Soledad Cortés	A partir de la producción literaria de Gonzalo Rojas	Gonzalo Rojas
2008	<i>El diario de Agustín</i>	Ignacio Agüero	Fernando Villagrán e Ignacio Agüero	Homónimo	Claudia Lagos, Claudio Salinas, Hans Stange, Raúl Rodríguez, Paulette Dougnac, María José Vilches y Elizabeth Harries
2008	<i>1973 revoluciones por minuto</i>	Fernando Valenzuela Quinteros	Fernando Valenzuela Quinteros	<i>Allende, la muerte de un presidente</i>	Rodolfo Quebleen
2008	<i>EEUU vs Allende</i>	Diego Marín Verdugo	Diego Marín Verdugo	<i>Salvador Allende. Cómo la Casa Blanca provocó su muerte</i>	Patricia Verdugo
2008	<i>El Juez y el General</i>	Elizabeth Farnsworth y Patricio Lanfranco	Elizabeth Farnsworth y Patricio Lanfranco	<i>En el borde del mundo: memorias del juez que procesó a Pinochet</i>	Juan Guzmán Tapia
2008	<i>Un diplomático francés en Santiago</i>	Patricio Paniagua	Patricio Paniagua	<i>Nous avons mal au Chili</i>	Roland Husson
2008	<i>Casa Tomada</i>	Diego Cartes	Diego Cartes	Homónimo	Julio Cortázar

Catálogo de adaptaciones en el nuevo milenio

2009	<i>El sueño del muerto Padilla</i>	Pablo Vial	Pablo Vial	Homónimo	Jaime Casas
2009	<i>Dawson Isla 10</i>	Miguel Littin	Miguel Littin	Homónimo	Sergio Bitar
2009	<i>El amor y la muerte del tío Lalo Parra</i>	Carlos Fuentes y Carlos Salvador Savagnac	Carlos Fuentes, Carlos Salvador Savagnac y Galut Alarcón	<i>Autobiografía en décimas</i>	Eduardo 'Lalo' Parra
2009	<i>Teresa, crucificada por amor</i>	Tatiana Gaviola	Bernardita Puga y Tatiana Gaviola	<i>Teresa Wilms Montt. Un canto de libertad</i>	Ruth González-Vergara
2009	<i>Lecciones Privadas</i>	Alberto Daiber y Juan Pablo Lazo	Alberto Daiber, Juan Pablo Lazo y Tomás Daiber	<i>Clases particulares</i>	Carlos Cerda
2009	<i>El baile de la Victoria</i>	Fernando Trueba	Antonio Skármeta, Fernando Trueba y Jonás Trueba	Homónimo	Antonio Skármeta
2010	<i>Blokes</i>	Marialy Rivas	Marialy Rivas y Rodrigo Bellot	Homónimo	Pedro Lemebel
2010	<i>El Inquisidor</i>	Joaquín Eyzaguirre	Jaime Miranda, Joaquín Eyzaguirre y Roberto Contador	<i>Seis distinguidas damas y un imprudente inquisidor</i>	Mónica Echeverría
2010	<i>Ulises</i>	Óscar Godoy	Daniel Laguna y Óscar Godoy	<i>La Odisea</i>	Homero
2011	<i>La lección pintura</i>	Pablo Perelman	Pablo Perelman	Homónimo	Adolfo Couve
2011	<i>Locas mujeres</i>	María Elena Wood	María Elena Wood y Rosario López	<i>Niña errante: cartas a Doris Dana</i>	Gabriela Mistral y Doris Dana
2011	<i>Mistérios de Lisboa (TV)</i>	Raúl Ruiz	Raúl Ruiz	Homónimo	Camilo Castelo Branco
2011	<i>Bonsái</i>	Cristián Jiménez	Cristián Jiménez	Homónimo	Alejandro Zambra
2011	<i>Violeta se fue a los cielos</i>	Andrés Wood	Andrés Wood, Eliseo Altunaga, Guillermo Calderón y Rodrigo Bazaes	Homónimo	Ángel Parra
2011	<i>El roce de la niebla</i>	Alejandro de Santos	Alejandro de Santos	A partir de poemas de César Vallejo, Enrique Lihn y Osvaldo	César Vallejo, Enrique Lihn y Osvaldo Ulloa

Ulloa					
2011	<i>El lobo y la caperuza</i>	Camila Álvarez	Camila Álvarez	<i>Caperucita roja</i>	Charles Perrault
2012	<i>Selkirk, el verdadero Robinson Crusoe</i>	Walter Tournier	Enrique Cortés, Mario Jacob y Walter Tournier	<i>Robinson Crusoe</i>	Daniel Defoe
2012	<i>No</i>	Pablo Larraín	Pedro Peirano	<i>El Plebiscito</i>	Antonio Skármeta
2012	<i>La noche de enfrente</i>	Raúl Ruiz	Raúl Ruiz	Homónima	Hernán del Solar
2012	<i>Pérez</i>	Álvaro Viguera	Elisa Zulueta	Homónimo	Elisa Zulueta
2013	<i>La danza de la realidad</i>	Alejandro Jodorowsky	Alejandro Jodorowsky	<i>La danza de la realidad: Psicomagia y psicochamanismo</i>	Alejandro Jodorowsky
2013	<i>Las Niñas Quispe</i>	Sebastián Sepúlveda	Sebastián Sepúlveda	<i>Las Brutas</i>	Juan Radrigán
2013	<i>Il futuro (El futuro)</i>	Alicia Scherson	Alicia Scherson	<i>Una novelita lumpen</i>	Roberto Bolaño
2013	<i>Cuando se espera el sueño</i>	Pablo Vial	Pablo Vial	<i>Pancho Rojas</i>	Manuel Rojas
2013	<i>Las analfabetas</i>	Moisés Sepúlveda	Moisés Sepúlveda y Pablo Paredes	Homónimo	Pablo Paredes
2014	<i>Dressed Lunch</i>	Antonio de Santos	Antonio de Santos	<i>Los 400 golpes y El almuerzo desnudo</i>	Sebastián Jatz Rawicz y William Burroughs
2014	<i>María Graham</i>	Valeria Sarmiento	Miriam Heard	<i>Journal of a Residence in Chile</i>	María Graham
2014	<i>Tiempos malos</i>	Cristián Sánchez	Cristián Sánchez	<i>Chicago Chico</i>	Armando Méndez Carrasco
2015	<i>(P)olla común</i>	Bianca Godoy	Bianca Godoy	<i>Olla Común</i>	Gabriel Bernal

Catálogo de adaptaciones en el nuevo milenio

2015	<i>Mirage d'amor avec fanfare</i>	Hubert Toint	Bernard Giraudeau	<i>Fatamorgana de amor con banda de música</i>	Hernán Rivera Letelier
2015	<i>Y teniendo yo más alma, Héctor Noguera y La vida es sueño</i>	Luis Cifuentes y María de la Luz Hurtado	Luis Cifuentes, María de la Luz Hurtado y Teresita Ugarte	Textos de <i>La vida es sueño</i>	Pedro Calderón de la Barca
2015	<i>Zamudio: Perdidos en la noche (TV)</i>	Juan Ignacio Sabatini	Enrique Videla, Paula Del Fierro y Vladimir Rivera	<i>Solos en la noche: Zamudio y sus asesinos</i>	Rodrigo Fluxá
2015	<i>El Tila: Fragmentos de un psicópata</i>	Alejandro Torres	Alejandro Torres	<i>El Tila. Un sicópata al acecho</i>	Costanza Cristino
2016	<i>Poesía sin fin</i>	Alejandro Jodorowsky	Alejandro Jodorowsky	<i>La danza de la realidad: Psicomagia y psicochamanismo</i>	Alejandro Jodorowsky
2016	<i>Toro Loco Sangriento</i>	Patricio Valladares	Patricio Valladares	<i>Toro Loco</i>	Patricio Valladares
2016	<i>Un caballo llamado elefante</i>	Andrés Waissbluth	Andrés Waissbluth, Daniel Laguna y Miguel Ángel Labarca	Homónimo	Eduardo 'Lalo' Parra
2016	<i>El destello de la luna</i>	Gustavo Letelier	Gustavo Letelier y Victoria Wharfe McIntyre	<i>Luna, tu eres mi sol</i>	José Yovane Monetta
2017	<i>Niñas araña</i>	Guillermo Helo	Daniela Aguayo, Guillermo Helo y Ticoy Rodríguez	<i>Las niñas araña</i>	Luis Barrales
2017	<i>Vida de familia</i>	Alicia Scherson y Cristián Jiménez	Alejandro Zambra, Alicia Scherson y Cristián Jiménez	Homónimo	Alejandro Zambra
2017	<i>O Filme Da Minha Vida</i>	Selton Mello	Selton Mello y Marcelo Vindicato	<i>Un padre de película</i>	Antonio Skármeta
2017	<i>Reinos</i>	Pelayo Lira	Pelayo Lira y Romina Reyes	Homónimo	Romina Reyes
2017	<i>Y de pronto el amanecer</i>	Silvio Caiozzi	Silvio Caiozzi y Jamie Casas	Basado en relatos de Jaime Casas	Jaime Casas
2018	<i>Calzones rotos</i>	Arnaldo Valsecchi	Arnaldo Valsecchi y Valeria Vargas	Homónimo	Jaime Hagel
2018	<i>Crónica de una</i>	Pepe Maldonado	Pepe Maldonado	<i>La voz humana</i>	Jean Cocteau

<i>despedida</i>					
2018	<i>El estreno (HRA)</i>	Alejandro Fernández Almendras	Alejandro Fernández Almendras	<i>Hipólito</i>	Eurípides
2019	<i>El príncipe</i>	Sebastián Muñoz Costa del Río	Luis Barrales y Sebastián Muñoz Costa del Río	Homónimo	Mario Cruz
2019	<i>Medea</i>	Alejandro Moreno Jashés	Alejandro Moreno Jashés	Homónimo	Eurípides
2019	<i>Asterión</i>	Iara Acuña Zambra	Iara Acuña Zambra	<i>La casa de Asterión</i>	Jorge Luis Borges
2019	<i>Een Donkere Reis</i>	Antonio de Santos	Antonio de Santos	Poemas George Trakl y Lucrecio Caro	George Trakl y Lucrecio Caro
2019	<i>Sombra de ojos</i>	Manuel Morales	Manuel Morales	<i>Los diamantes son eternos</i>	Pedro Lemebel
2020	<i>Mientes</i>	Álvaro Rudolphy	Álvaro Rudolphy	<i>El Bar</i>	Álvaro Rudolphy
2020	<i>Consuegros</i>	Rodrigo Bastidas	Rodrigo Bastidas	Homónimo	Rodrigo Bastidas
2020	<i>Matar a Pinochet</i>	Juan Ignacio Sabatini	Enrique Videla, Pablo Paredes y Juan Ignacio Sabatini	<i>Los fusileros: crónica secreta de la guerrilla en Chile</i>	Juan Cristóbal Peña
2020	<i>Tengo miedo torero</i>	Rodrigo Sepúlveda	Rodrigo Sepúlveda	Homónimo	Pedro Lemebel

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AYALA, Ernesto (2020), *Cine chileno en el siglo XXI. ¿Qué película te gustaría volver a ver?*, Santiago de Chile, Ediciones Tácitas.
- CAVALLO, Ascanio y MAZA, Gonzalo (eds.) (2010), *El Novísimo Cine Chileno*, Santiago de Chile, Uqbar.
- GARCÍA-REYES, David (2019), *Es peligroso asomarse al interior: excluidos y peligrosos sociales en las traslaciones literarias en el cine contemporáneo latinoamericano*. Tesis doctoral. Concepción, Universidad de Concepción [En línea: <http://repositorio.udec.cl/jspui/handle/11594/1141>] Fecha de consulta: 20/04/2022]
- GARCÍA-REYES, David y SEPÚLVEDA VILLA, Gloria (2019), «De la “novelita” a *Il futuro*. Lecturas bolañianas en clave transnacional», *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, 77, págs. 143-158.
- GETINO, Octavio (2007), *Cine Iberoamericano: los desafíos del nuevo siglo*, Buenos Aires, Ediciones Ciccus.

- HEREDERO, Carlos F., GIROUD, Iván y BÉNARD DA COSTA, João (eds.) (2011-2012), *Diccionario del Cine Iberoamericano. España, Portugal y América*, Madrid, SGAE/Fundación Autor.
- PINTO, Iván y URRUTIA NENO, Carolina (eds.) (2022), *Estéticas del desajuste. Cine chileno 2010-2020*, Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados.
- SEPÚLVEDA VILLA, Gloria (2019), «Aproximaciones y diálogos entre las traslaciones gráfica y fílmica de la obra de Roberto Bolaño», *Trasvases entre la literatura y el cine*, 3, págs. 37-56. [En línea: doi.org/10.24310/trasvasesetc.vi3.11922 Fecha de consulta: 19/05/2022]
- TREJO OJEDA, Roberto (2016), «Cine chileno y capitalismo neoliberal. Apuntes para una crítica de la economía política de la producción cinematográfica», *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, 132, págs. 77-100.
- VELIZ, Fernando (2006), «Cine chileno e industria. El desafío que falta», *Signo y pensamiento*, 25 (48), págs. 149-169. [En línea: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/signoypensamiento/article/view/4648> Fecha de consulta: 16/03/2022]

RECURSOS ELECTRÓNICOS

- <https://www.cclm.cl/cineteca-nacional-de-chile/>
<https://ondamedia.cl>

La voz de los creadores: entrevista a Daniel Remón¹

INTRODUCCIÓN

Daniel Remón (Madrid, 1983) es un creador polifacético que se mueve como pez en el agua en diversos medios artísticos. Es guionista, dramaturgo, novelista, director de cine y productor. Como guionista, ha escrito junto a su hermano Pablo Remón *Casual Day*, *Cinco metros cuadrados* y *El perdut*, y junto a otros autores *Paradiso*, *No sé decir adiós* y *El arte de volver*. Además, ha dirigido varios cortometrajes: *Koala*, *Los Cárpatos*, *The World* y *El fracaso*.

En el ámbito de la literatura, ha escrito la obra teatral *El Diablo*, por la que obtuvo el premio Calderón de la Barca; y, bajo el pseudónimo de Macedonio Assens, varios cuentos en *Los escritores plagiaristas* que homenajean el estilo inconfundible de Roberto Bolaño. Recientemente, ha debutado como novelista con *Literatura*, una obra que explora la imaginación, la aventura, la reflexión sobre el arte de escribir y la autoficción.

En cuanto al tránsito de la literatura al cine/TV, ha adaptado junto a Pablo Remón y Benito Zambrano la novela *Intemperie* de Jesús Carrasco, por la que recibió el Premio Goya al mejor guion adaptado en 2019. Además, ha escrito junto a Rodrigo Sorogoyen el *remake* de *El doble*, una fresca propuesta sobre la crisis de pareja en clave de ciencia ficción que retoma el episodio homónimo de “Chicho” Ibáñez Serrador para la mítica serie *Historias para no dormir*.

ENTREVISTA A DANIEL REMÓN SOBRE EL PROCESO CREATIVO EN LA LITERATURA Y EL CINE, Y LAS ADAPTACIONES *INTEMPERIE* (BENITO ZAMBRANO, 2019) Y *EL DOBLE* (RODRIGO SOROGOYEN, 2021)

Cristina López: Hace un año se publicó tu novela *Literatura*, en la que arañas los aspectos más profundos y significativos de tu vida. Queremos que nos cuentes, como si fuésemos el pequeño Teo, el momento en el que empezaste a escribir o decidiste ser escritor. ¿Qué te tiraba más, la literatura o el cine?

Daniel Remón: Cuando yo empecé, hacía cine porque lo tenía más a mano. Mi hermano empezó a estudiar cine, yo empecé a escribir con él. Yo tenía, aún la sigo teniendo, mucha más cultura cinematográfica porque

¹ Esta entrevista tuvo lugar a través de *Skype* el 10 de febrero de 2022.

veía muchas más películas. No leía tanto como leo ahora. La literatura vino después como casi una reacción a un cierto vacío. Al ser guionista, no tienes control sobre lo que se ve en la pantalla y necesitaba un espacio de libertad donde yo pudiera hacer lo que quisiera. Eso es la novela.

C. L.: Eres director, productor, guionista, dramaturgo, novelista... ¿En qué medio te sientes más cómodo? ¿En cuál disfrutas más del proceso?

D. R.: Ahora mismo, claramente, en la literatura. Ya dejé de producir, hace tiempo que no dirijo nada. Son cosas que me gustan, pero sobre todo la producción es muy estresante y poco gratificante, por lo menos en mi experiencia. Y al final me di cuenta de una cosa muy sencilla, que igual me tendría que haber dado cuenta antes, que cuando más feliz soy es cuando estoy solo, en mi casa, escribiendo. Dirigir actores me gusta y a lo mejor vuelvo a dirigir en algún momento, pero ahora mismo me parece que la escritura es lo que ocupa casi toda mi vida. A veces escribo guiones también, pero vamos, sigue siendo escritura. Me siento más a gusto en ese lugar.

C. L.: ¿Qué es primero? ¿Decides el formato y luego creas una historia adaptada a ese formato o primero tienes la idea y después escoges el formato en el que mejor encaje (un guion, una novela o una obra de teatro)?

D. R.: Casi siempre, cuando empiezas a pensar en una historia, esa historia ya se impone con un formato. Desde hace un tiempo, la mayoría de guiones en los que he trabajado han sido encargos, no son cosas que salgan de mí. Ya hace tiempo que no hago nada cinematográfico que salga de mí, sin tener un productor y sin saber adónde va. Lo he hecho más veces y el camino es arduo. Por eso, últimamente, todo lo que sale de lo que yo quiero contar se va a la literatura. A veces sale una novela, a veces no sale nada, trabajas mucho y no sale nada, pero bueno, ese es el camino.

C. L.: ¿Cómo afrontas la planificación de una obra literaria frente a la de un guion cinematográfico? Siempre se insiste mucho en la necesidad de una estructura previa a la escritura, pero, ¿hay vasos comunicantes a la hora de afrontar una obra literaria y un guion, o son totalmente diferentes?

D. R.: Yo creo que sí hay muchos vasos comunicantes. La formación de guion lo que te da es un interés casi patológico por las estructuras. Es lo que más se enseña en las escuelas, es de lo que más se habla y es algo de lo que yo no estoy del todo de acuerdo, la verdad. Pero bueno, se trabaja mucho sobre las estructuras y eso es verdad que te sirve a la hora de escribir una novela, tú ya tienes una tendencia natural a pensar en términos estructurales, quién es el personaje, qué quiere, adónde va, los objetivos y obstáculos, todo eso. Lo que pasa es que mi manera de escribir es, ahora al menos, lo contrario. Intento que sea lo contrario para liberarme de eso. Sentarme a escribir y no saber bien adónde voy y eso es lo que me gusta, que en un guion no te lo puedes permitir tanto, o casi nada, porque no puedes, luego hay un productor, un director... La

literatura te permite esa libertad. Es verdad que, por ejemplo, en mi novela, toda la parte más ficcionada y tramada del monstruo y el *road trip*, eso es un guion. Hay una escaleta, hay una estructura, yo he tenido que hacer esa escaleta para luego permitirme que toda la parte más autobiográfica o autoficcionalada, sea como, bueno, yo estaba en medio de la pandemia y según iban pasando cosas, iba escribiendo. Creo que el guion es útil para eso, que hay que saber coger del guion lo que te interesa. Hay muchos novelistas que no tienen todo ese bagaje estructural. También al revés pasa, que como guionista no has trabajado tanto el lenguaje porque las palabras son menos importantes en un guion.

C. L.: La verosimilitud en el cine y en la literatura. ¿Cómo abordas la presión de lo verosímil en la literatura o la dramaturgia frente al guion?

D. R.: Es una pregunta difícil, déjame pensar. No me preocupar mucho de eso, igual me tendría que preocupar más. Depende de con quién trabajes, hay gente con la que he trabajado que sí está muy pendiente de eso. Bueno, yo entiendo que hay un pacto. En la literatura tiene que ver con la voz, con quién es la persona que te está hablando y como en lo único que he publicado la persona que habla se parece mucho a mí, entiendes que el narrador es cercano. No he abordado una novela con cinco narradores o con un narrador completamente diferente a mí, eso es otra batalla que no tengo ni idea de cómo lo solucionarí, la verdad.

C. L.: ¿El espectador o el lector condiciona de forma diferente tu escritura, si estás frente a un guion o una novela?

D. R.: Cuando estoy escribiendo una novela, me ayuda pensar para quién la estoy escribiendo, un lector o lectora ideal. Cuando escribo cine o televisión, la verdad es que no pienso en eso en ningún momento. Es imposible, hay tantos públicos, es una masa tan abstracta y no sabes a quién hablas y cuando intentas que todo el mundo lo entienda todo creo que el cine se resiente, que el material se resiente. Tampoco es que, si nadie lo entiende, me dé igual. Al final te pones a ti como espectador, que es lo que tienes más a mano, a ti y a tu compañero con el que escribes.

Manuel España: Queríamos preguntarte por las dos adaptaciones que has trabajado, *Intemperie* y *El doble*. En el caso de *Intemperie*, fue una obra por encargo. Teniendo en cuenta que es una novela difícil desde el punto de vista lingüístico, por todo lo que entraña este nuevo género que inicia Jesús Carrasco a la hora de ligarlo con la novela rural de Cela o Delibes, nuestra pregunta es cuál fue vuestra primera reacción, cómo afrontasteis el tema del lenguaje.

D. R.: Nosotros nunca habíamos adaptado nada. A mí me hizo mucha ilusión; me llamó mi hermano, a él le había llamado Juan Gordon. Nosotros conocíamos la novela, la habíamos leído y nos gustaba mucho a los dos. De hecho cuando la leímos, pensamos en Cela y Delibes, en Cormac McCarthy, en un tipo de literatura que nos gusta mucho, y creo que incluso pensamos: «aquí hay una peli». Es verdad que era difícil de

adaptar porque el lenguaje tiene un peso brutal, también porque los acontecimientos son pocos, realmente. Es una novela muy abierta, donde se podía hacer una película más *thriller*, con más elementos, que es lo que intentamos, o se podía hacer una peli en la que no pasa prácticamente nada, porque en realidad tú llevas cien páginas y el único acontecimiento grande es el incendio. Es una novela en la que parece que está avanzando la trama, pero no está avanzando tanto la trama, no está tan pegada a ella, tiene más que ver con el lenguaje, que para mí esas suelen ser las buenas novelas. Lo que pasa es que eso ya no fue una decisión nuestra, fue una cosa de la producción. No sé si hubiéramos adaptado otra cosa, dependía mucho de que la novela nos gustara y era el caso.

M. E.: Normalmente, se habla de dos modelos a la hora de afrontar las adaptaciones de obras literarias al cine: Hitchcock y Francis Ford Coppola. ¿Cómo fue vuestro proceso? ¿Leísteis la novela y la tirasteis a la basura o fue vuestra biblia durante todo el proceso?

D. R.: Un término medio. La leímos tres veces. La habíamos leído años atrás y luego la volvimos a leer dos veces. La segunda vez que la leímos fue volverla a leer sin nada; y la tercera ya fue anotando y subrayando. Luego ya no la volvimos a mirar, porque en el proceso de escritura yo creo que puede llegar a ser contraproducente. Jesús Carrasco nos dio total libertad, los productores también y estábamos trabajando con el director, entonces era como: ¿qué queremos hacer con esto? Al final la película era otra cosa. Me parecería raro ser demasiado fiel, creo que hay que traicionar un poco a la novela, que ese es el proceso de encontrar otro lenguaje. Aunque quizás te alejas mucho en un principio y luego vuelves y te acercas. Pero no hay que trabajar con ese peso de tener que respetar al cien por cien lo que pasa, porque se trata de respetar el espíritu de la novela, el tema, aquello de lo que habla, pero los acontecimientos me daban un poco igual, se podían mover.

M. E.: La novela plantea un espacio y un tiempo indeterminado. El guion es el reino de lo concreto. Vosotros tomasteis dos decisiones precisas en ese sentido, ¿por qué la llevasteis a 1946 y a una comarca que se sitúa entre Granada y Almería? ¿Por qué ese año y esa zona de Andalucía?

D. R.: En el cine no se puede ser abstracto, hay una cámara y la cámara enseña una cosa. Entonces, bueno, el año podía haber sido dos años arriba, dos años abajo, tampoco era tan importante que fuera justo ese año, pero leyendo la novela, aunque podía ser cualquier cosa, sobre todo olía mucho a posguerra y a una posguerra reciente. Cuando investigas esa cosa de caciques, ves que tiene mucho que ver con Andalucía. También había una cuestión de producción, y es que el productor conocía muy bien esa zona porque tiene una casa allí. Podría haber estado en otra parte. Cuando Jesús Carrasco escribió la novela, a nosotros nos dijo que él pensaba en Castilla, en Toledo, porque es el pueblo donde él se crió, pero

bueno, hay muchas zonas de España que se parecen un poco, podría haber sido Castilla, incluso Extremadura... Fue una cosa de logística, de repente esa zona nos permitía tener esos espacios como de wéstern, que se buscaban en la película.

M. E.: Precisamente, la novela es un drama rural, pero la película tiene un enfoque de género, relacionado con el wéstern, bastante fuerte. ¿Eso surge ya en la escritura del guion? ¿Es una decisión de dirección?

D. R.: En la primera reunión les preguntamos al director y al productor cómo veían la película, y ellos ya veían la película así, porque se trataba de hacer una película grande de presupuesto, al principio la iba a hacer Atresmedia, luego no, pero bueno, entonces en realidad el proceso fue un poco el contrario que se suele hacer muchas veces. La novela es muy delgada, muy esquelética, y se trataba de inventarse cosas, de llenarla de elementos, que normalmente en un proceso de adaptación suele ser al contrario. Tenían muy claro que la novela tenía que tener un punto de persecución, *thriller*, y eso tenía que ver con el wéstern. Yo en la novela sí veía que había un wéstern. Es un drama rural, pero también hay unos elementos muy arquetípicos, los personajes no tienen nombre, hay un niño, un cacique... Había algo ahí que tenía que ver con el secuestro, con *Centauros del desierto*. Ya desde el principio nos dijeron que necesitaban el otro punto de vista, es decir, el punto de vista de los perseguidores, que en la novela no está, por lo menos no está tanto. Entonces, esto ya te lleva a una película más comercial, en realidad. Como era un encargo, bueno, nos adaptamos a lo que nos habían pedido. Había libertad, pero el concepto de la película sí que estaba claro.

M. E.: Comentas cómo los personajes son arquetipos de lo rural. En el guion, el espacio y el tiempo se concretan, pero los nombres de los personajes siguen siendo el Niño, el Pastor, el Capataz... No obstante, hay cambios profundos que acercan a los personajes a una estructura más fílmica. Son interesantes los cambios que ha sufrido el Pastor en la adaptación. En la novela es un personaje muy parco en palabras y en la película se le da un pasado y es muy sentencioso desde la palabra, ¿qué condiciona todos esos cambios?

D. R.: Os lo cuento con total sinceridad. Había un guion previo que nosotros hicimos en el que el personaje del pastor era mucho más parecido al de la novela, mucho más parco, y a mí me parecía mejor y me sigue pareciendo mejor, pero hay un director que era el que quería eso, y bueno, nos peleamos un poco, pero al final es el director y él lo llevó por ahí. Él pensaba que había que llevarlo por ahí. A mí me parecía que no hacía falta que el Pastor dijera tantas cosas, bueno, en fin, hay momentos de la película donde es un poco sentencioso y da ciertas lecciones... Yo creo que ese personaje no debería ser así, pero bueno, al final se llegó a una especie de entendimiento, se quedaron algunas cosas del personaje

anterior y en algunas partes se hizo más asequible para un público más amplio.

M. E.: Respecto a esta nueva propuesta que has trabajado junto a Rodrigo Sorogoyen, *El doble*, un remake de uno de los capítulos de *Historias para no dormir*, parte de un relato de Ray Bradbury que ha tenido una cierta fortuna en la televisión: «Desing for loving» para *Alfred Hitchcock Presents*, «Marionettes, Inc.» para *The Ray Bradbury Theater*, y más tarde lo recogió Narciso Ibáñez Serrador para su mítica serie. Vuestra propuesta es una vuelta de tuerca más, muy interesante y sugerente. Nuestra pregunta es, ¿qué hay del relato original de Ray Bradbury y qué de las adaptaciones posteriores?

D. R.: El relato de Ray Bradbury y nuestra propuesta, como podéis ver, no tienen prácticamente nada que ver. Es una cosa muy libre. De hecho, puede que Rodrigo ni haya leído el relato. Nos basamos más en el capítulo de la serie original. Yo leí el relato, me parece que funciona muy bien, pero enseguida entendimos que había que alejarse de eso y también nos distanciamos mucho del capítulo original. Al final, lo que importa aquí es de qué quieres hablar, eso siempre es lo importante. Rodrigo quería hablar de parejas, de una crisis de pareja, de una situación de pareja, como si haces *Secretos de un matrimonio*, entonces el género era una excusa. Utilizamos ese punto de partida para llevármolo a otro lugar completamente diferente. *El Doble* original y el relato de Ray Bradbury no tienen nada que ver con la pareja, no les interesaba hablar de eso y me parece bien. Utilizamos el género para hablar de otras cosas, como hace muchísima gente.

M. E.: Viendo el capítulo, tuvimos la sensación de que estaba presente, si no tanto el relato de Bradbury, sí otras películas y series como *Enemy* de Denis Villeneuve, capítulos de *Black Mirror*, *Vértigo* de Hitchcock... ¿Alguno de estos referentes estuvieron presentes en la concepción del guion?

D. R.: Sí. En primer lugar, claro, la serie en sí se supone que estaba compuesta por historias de terror. Es verdad que es un género que ni a Rodrigo ni a mí nos fascina o no lo compartimos mucho, y sí nos interesaba más y tiene más que ver con la ciencia ficción. De *Black Mirror* se habló mucho después, nosotros no hablamos nada de *Black Mirror*, la verdad. Hablamos visto la serie, pero no hablamos de ella. Lo que sí hablamos mucho de *Enemy*, la vimos muchas veces, la analizamos, la comentamos, nos gusta mucho. También hablamos mucho de *Vértigo*, porque es verdad que en esa parte en la que ella le sigue a él, este cambio en el pelo... Al fin y al cabo, es de lo más cinematográfico que hay, un hombre o una mujer siguiendo a otra persona. Hablamos de una película de David Lynch que nos gusta mucho, *Carretera perdida* y, también, *Mulholland Drive*, sobre todo a la hora de analizar la estructura, por eso es

verdad que el capítulo se fue alejando cada vez más del original y del resto de capítulos.

C. L.: En tu novela *Literatura*, hablas de que en el escritorio de tu ordenador tienes dos carpetas, *Novela 1* y *Novela 2*. ¿Hay también, por casualidad, alguna carpeta que ponga *Adaptación 3*, *Adaptación 4*? ¿Nos puedes adelantar algo sin que «esa superstición de gitana del siglo XV» se active y estropee el proyecto?

D. R.: Estoy escribiendo otra novela y ahí va, flotando en el escritorio, *Novela...* No sé qué número es porque se van cayendo por el camino. También estoy trabajando en algo de cine. De todo, lo que sí puedo contar es una serie para Movistar +, sobre la Guerra Civil, que se llama *La guerra*, con Isabel Peña y Rodrigo Sorogoyen, Eduardo Villanueva, todo el equipo de *Antidisturbios*. Hice un capítulo y ahí está, en algún momento se rodará eso, pero lo demás está en el aire.

M. E.: Nos ha hecho mucha ilusión a Cristina y a mí, que somos muy aficionados también a la literatura, descubrir el movimiento plagiarista.

D. R.: ¡Hombre, sabía que ibais a sacar esto a colación!

M. E.: A partir de ahí fantaseamos. Pensamos al principio en hacer una entrevista al estilo de Vila-Matas, inventárnosla y enviártela a ver si el Daniel que tenemos en la cabeza funcionaba para la entrevista y no hacía falta hacerla. Pero bueno, como buen plagiarista, es decir, como buen adicto a la literatura que eres, queremos preguntarle a Macedonio Assens qué obra literaria sueña con adaptar. Y, en su defecto, qué opina Daniel Remón al respecto.

D. R.: Esto fue una cosa de mi amigo Daniel Jiménez. Yo me subí pronto al carro, porque es verdad que creo que todos copiamos todo el rato y todo ya se ha dicho y son todo máscaras. Sinceramente, no pienso en adaptar nada, la verdad, soy sincero. Cada vez leo más y cuando leo algo que me gusta, casi que digo, ojalá no lo adapte nadie nunca. Como son lenguajes distintos y últimamente estoy más centrado en la literatura, disfruto mucho de leer y creo que a veces se han adaptado muchas cosas que uno dice, igual no hacía falta. También hay grandes adaptaciones, ¿no? Pero, me parece un proceso complicado el de adaptar y ahora hay tantas series, hay tanta burbuja, tanto hinchazón de lo audiovisual, que casi prefiero que se escriban más libros y que se hagan menos películas y menos series.

C. L.: Al hilo de lo que comentas, ¿has pensado en autoadaptarte? ¿En coger tu novela y transformarla en un guion?

D. R.: La verdad es que no, si alguien la quisiera hacer, pues bueno. Yo no lo haría, desde luego, me parece como que eso ya lo he hecho, he terminado mi vínculo con esa historia. Luego, si alguien la quiere adaptar, pues nada, que me pague los derechos y que vaya un guionista, el que sea, y la escriba. Tampoco me metería mucho, que hiciera lo que quisiera. Creo que ya el trabajo está terminado, prefiero escribir otra cosa.

Cristina López Lambiés y Manuel España Arjona

CRISTINA LÓPEZ LAMBIÉS
Universidad Pontificia de Salamanca

MANUEL ESPAÑA ARJONA
Universidad de Málaga

Francisca García Luque, *La adaptación cinematográfica desde una perspectiva traductológica. Nuevas vías de investigación*, Granada, Comares, 2021.

Desde que Roman Jakobson, a finales de los años 50, propuso una categorización que comprendía tres tipos de traducción, la *intra lingüística* (por ejemplo, de un género literario a otro), la *interlingüística* (de una lengua a otra) y la *intersemiótica* (de un sistema semiótico a otro), este último concepto abrió un fecundo campo de estudio aplicado a las adaptaciones de la literatura al cine. En particular, en España supuso un auténtico hito la publicación a partir de los años 90 de cuatro voluminosos libros colectivos (por parte de la Universidad del País Vasco y el primero de ellos al cuidado de Federico Eguíluz *et al.*) con el título *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción*. La variedad y riqueza de los capítulos, que abarcan literatura y cine de muy diversas épocas, lenguas y tradiciones, demostró durante el período comprendido entre 1994 (fecha de publicación del primero) y 2005 (año en el que se lanzó el último) que podía abordarse el fenómeno de la adaptación, cuyo campo de estudio se encontraba ya algo anquilosado, desde presupuestos novedosos por la vía de la perspectiva traductológica.

En esta tradición de análisis comparatístico se inscribe el libro de la profesora Francisca García Luque, partiendo de la premisa de que llevará a cabo «un análisis traductológico que atendería fundamentalmente a la reconstrucción del proceso traductor que subyace en la adaptación cinematográfica de un original literario» (pág. 44). De este modo, la autora centra su estudio en tres bloques esenciales: el cine y los estudios fílmicos en el análisis de la adaptación como un proceso traslativo, por un lado, y aquellos que conforman el núcleo duro del libro, por otro, dividido en dos fases claramente diferenciadas que desgranar el análisis de la adaptación cinematográfica de *El nombre de la rosa*.

Precisamente, en el primer bloque mencionado, la profesora García Luque destaca la función del guionista, cuyo trabajo considera «la piedra angular de un proyecto cinematográfico» (pág. 47); si bien no se adentra en valoraciones subjetivas, el reconocimiento de su labor conduce a recalcar cómo la figura del guionista se torna el blanco fácil de críticas,

especialmente cuando su actividad se concreta en la adaptación de novelas que adquirieron gran celebridad al poco de su publicación.

En cuanto al bloque destinado a diseccionar la adaptación filmica, llama la atención el dato que aporta de diecisiete versiones del guion de *El nombre de la rosa*, escrito en inglés, teniendo en cuenta que Umberto Eco no participó en su redacción, aunque el director del film contó con el beneplácito del semiólogo italiano para elaborar su versión. A este respecto, la profesora García Luque comenta que no es posible dilucidar si una colaboración de Umberto Eco hubiera procurado un resultado más satisfactorio. No obstante, en algunas ocasiones, la adaptación libre de un director consigue el anhelado doble éxito: la satisfacción del autor de la novela y el aplauso de la crítica. Es el caso de Michael Haneke, con su adaptación de *La Pianista*, de Elfriede Jelinek.

En este sentido, la autora establece un ejercicio comparativo entre la traducción de un texto origen en italiano (la novela) y la traducción de otro texto, en este caso en inglés en el original (el guion de la película). Parece plausible, a juzgar por la laboriosidad de su trabajo, relacionar de manera efectiva dos traducciones cuyos textos de origen pertenecen a lenguas distintas.

García Luque realiza un estudio pormenorizado de los personajes, adentrándose en referencias cruzadas para satisfacción del lector contumaz; por ejemplo, al explicar de forma anecdótica el origen del nombre del protagonista, Guillermo de Baskerville, indica lo siguiente:

el libro del que toma la denominación del personaje de Guillermo de Baskerville es la novela de Arthur Conan Doyle *El perro de los Baskerville*, y concretamente de uno de sus protagonistas, el personaje de sir Henry Baskerville, con quien el franciscano comparte el perfil detectivesco que adopta durante los días que dura su estancia en la abadía (pág. 67).

A lo largo del análisis detallado de novela y guion, expone numerosos ejemplos que demuestran cómo la trama argumental adquiere consistencia a la vez que se cimenta el carácter de los personajes. La amplitud de miras de la autora no solo queda latente en esos análisis, sino que se refuerza al señalar ejemplos que aparecen en el guion únicamente. La existencia de escenas en la película que no se hallan en la novela conduce a preguntarse de manera inevitable el porqué, habida cuenta de que se trata de una obra literaria extensa, caracterizada por prolijas descripciones. La profesora García Luque parece encontrar la respuesta; sirva de ejemplo el caso del antagonismo entre Guillermo de Baskerville y Bernardo Gui:

la película no hace más que buscar elementos de anclaje del espectador a la historia, exacerbando el enfrentamiento entre el protagonista, que,

además, está en peligro, y el antagonista, que tiene una enemistad manifiesta por Guillermo. El efecto que tiene este cambio es el de simplificar la trama y acercarla más a un público del siglo XX, que está acostumbrado a identificar al “bueno” y al “malo”, para alinearse a favor de uno y en contra del otro (pág. 145).

Una vez que la autora analiza la adaptación de los distintos personajes, propone como tesis principal de la novela el desplome del Medioevo y la «dinámica de la transición histórica» (pág. 206). Relaciona esta transición con el consabido choque entre lo medieval y el prerrenacimiento, que conlleva nuevas formas de entender la vida, la ciencia y la religión; no es posible ignorar que se trata de la misma transición plasmada con brillantez en *La Celestina*. Sin ir más lejos, en la página 209, García Luque señala un fragmento que ilustra la crisis medieval, personificada en el engreimiento de las abadías de la novela, que se resisten a asumir que el poder lo ejercen las ciudades, a partir del florecimiento del comercio y de la cultura. Del mismo modo, la autora relaciona históricamente esta transición, de forma acertada, con episodios posteriores que llevarán aparejados choques similares; por ejemplo, la segunda mitad del siglo XX, en las sociedades multiétnicas y multiculturales.

En cuanto a la adaptación del estilo, el tono y la ambientación, la autora se centra en esta última, porque su asociación a elementos concretos facilita su análisis. Así, la recreación de la atmósfera medieval que se vislumbra en la adaptación cinematográfica constituye «uno de sus logros más alabados» (pág. 264). En este sentido, García Luque destaca la extensa descripción que Eco realiza de la abadía, centrada en el edificio; la película, por su parte, muestra la imagen lejana de una imponente estructura que percibimos a través de los ojos de Guillermo y Adso. Sin embargo, es la biblioteca el escenario más importante, «por cuanto simboliza la cosmovisión de uno de sus personajes» (pág. 276). Refuerza la autora el carácter esencial de este espacio cuando asegura que, a tenor de diversos estudiosos, Eco lo relaciona con la obra *Ficciones* de Borges, al representar los complejos laberintos que además se erigen como metáfora de lo terrenal y de lo espiritual.

El último bloque, dedicado a la reconstrucción del proceso de traducción de la novela desde un enfoque hermenéutico, queda dividido en dos partes. En primer lugar, la autora plantea la disyuntiva de si estamos asistiendo a un libro que se acerca al lector o sí, por el contrario, es el lector quien se acerca a la propia obra. Su respuesta es contundente: ambos procesos se solapan. Así, mediante estrategias narrativas, descripciones concienzudas del contexto medieval, el carácter prehumanista de Guillermo de Baskerville y múltiples guiños a otras obras, el lector se ve inmerso en un proceso metaliterario que no le es ajeno.

Lara Pérez Onrubia

A continuación, García Luque fundamenta el razonamiento que responde a la incógnita acerca de si *El nombre de la rosa* es un texto universalista o particularista. La solución, nuevamente, pasa por aunar los dos calificativos para describir el perfil literario de la obra. Sin duda, lo particularista se concreta a través de unos hechos determinados que se van sucediendo, de modo que lo universalista, tal y como apunta la autora, se refleja en el carácter estereotipado de los personajes y en la proyección de dos corrientes filosóficas opuestas, encarnadas por Baskerville y su némesis, Jorge de Burgos.

En última instancia, la autora reserva un apartado para establecer los problemas que el texto presenta en el proceso de trasvase al cine. Si bien acude al propio lenguaje cinematográfico (planos de los escenarios principales y actitudes de los personajes que los definen sin necesidad de palabras) para su explicación, realiza también un sugerente apunte de estética de la recepción cuando diferencia entre los destinatarios de la novela y los de la película. Según la autora, para muchos de los primeros la obra de Eco se convierte en un film dirigido a un público de masas, alejado de las exigencias de la novela, como, por ejemplo, poseer cierto nivel de latín. Es este un asunto controvertido y sin duda hay que abordarlo con cuidado, pero aquí dispone el lector de un buen ejemplo, como punto de partida, para tasar las diferencias receptivas entre literatura y cine.

García Luque ofrece, en definitiva, un estudio multidisciplinar sobre la adaptación de la novela de Umberto Eco, llamativo por la cantidad de aspectos relacionados con la traducción intersemiótica y el análisis de múltiples elementos que confieren verosimilitud a la película dirigida por Annaud. Sin duda, nos encontramos ante un trabajo pormenorizado que permite al lector y al espectador armarse de herramientas para hallar respuestas al fascinante proceso de trasvase de la literatura al cine.

LARA PÉREZ ONRUBIA
Universidad de Málaga

Rafael Malpartida Tirado, *Una nueva mirada entre la literatura y el cine: el legado de Juan Luis Alborg*, Libros Pórtico, Zaragoza, 2022.

Los legados bibliográficos y documentales han deparado, sin duda, gratas sorpresas y han aportado considerables avances al estudio de la vida y obra de numerosos autores. Pero el hallazgo de un ensayo inédito sobre teatro y cine, y de varios tratamientos y argumentos cinematográficos a cargo de uno de los más destacados críticos e historiadores de nuestra literatura, Juan Luis Alborg, supera con creces cualquier expectativa sobre lo que podía albergar el fondo que hace unos años recibió la Universidad de Málaga.

En ese ingente archivo documental, que en 2017 pasó a ubicarse definitivamente en la Biblioteca de Estudios Sociales y Comercio de la Universidad de Málaga, se encuentran varios textos inéditos sobre cine a cargo de un crítico y ensayista de quien desconocíamos por completo esta faceta. Nadie hubiera imaginado que el autor de la más famosa historia de nuestra literatura, la inconclusa obra que fue publicando la editorial Gredos, había mostrado semejante interés por el séptimo arte. Junto a los documentos de los que ahora se da noticia por primera vez (uno de los cuales, el más extenso, se edita), conviven algunos artículos ignotos en prensa periódica, que ayudan a completar el panorama que traza este libro del profesor Malpartida.

Su principal objetivo es «rescatar un “eslabón perdido” en la consideración sobre las relaciones entre la literatura y el cine en las décadas de los cuarenta y de los cincuenta; en particular, las que emite un estudioso de la literatura en una época en que no era habitual, y menos desde la defensa del séptimo arte que Alborg emprende cuando frisaba en la treintena y prolonga durante casi veinte años (hasta su marcha a EE.UU. a principios de los sesenta), primero desde la teoría y finalmente desde la práctica con la escritura filmica» (págs. 9-10). Para ello, estructura la monografía en cuatro partes: una primera que pone en contexto la labor de Alborg, titulada «Teorías sobre el cine desde el flanco de la literatura»; una segunda que aborda los «documentos críticos» (ensayos y trabajos académicos), frente a los «creativos» (sinopsis y argumentos

cinematográficos) de la tercera; y, por último, una coda que representa un «balance de los materiales» y una propuesta de «nuevas perspectivas para un legado entre la literatura y el cine».

En la primera parte, afloran los nombres de los otros dos estudiosos principales que desde el ámbito de la literatura abordaron el estudio del cine en los años 40 y 50: Guillermo Díaz-Plaja y Joaquín de Entrambasaguas. La principal diferencia de los trabajos de Alborg respecto a los de estos dos profesores y críticos, es que ambos encauzaron sus libros sobre literatura y cine como un corrolato de su labor docente o como compilación de textos previos, mientras que Alborg diseñó y cuidó su ensayo más extenso de forma autónoma; además, abordó más específicamente las relaciones entre la literatura y el cine, lo cual lo sitúa en posición pionera en lo que atañe a los libros sobre este ámbito de estudio comparado.

En la segunda parte se estudia y edita, con abundantes notas, precisamente ese extenso ensayo, *Talía y su sombra* (1944), que había permanecido inédito entre los documentos de Alborg. Este lo concibió y redactó con suma minuciosidad, a juzgar por las distintas versiones conservadas, una manuscrita y las demás mecanografiadas, de las que hay testimonio en el apéndice de imágenes con que se cierra el libro. En *Talía y su sombra*, precioso título que se completa con el subtítulo *El teatro y el cine como fenómenos histórico-sociales*, hay abundantes muestras de una reflexión crítica novedosa en torno a la crisis teatral y cómo se vincula con el cine, y de una prosa magnífica, tan afilada como precisa, que hará las delicias del lector. Es decir, que podrá encontrar un completo recorrido por las relaciones entre la dramaturgia y el séptimo arte, apuntalado por las notas críticas que enriquecen la edición, y también un estupendo ejemplo de la eficaz prosa de Alborg, que el profesor Malpartida destaca en un subepígrafe dedicado a reivindicar «los valores de un ensayo». Como indica el autor, «a menudo, cuando tasamos la obra crítica nos ofuscamos en que recaiga todo juicio en el contenido, cuando la forma y aquí, en particular, la escritura ensayística, son indisolubles de las tesis que se lanzan» (pág. 44). Esto lo podrá comprobar el lector, por ejemplo, si atiende a los curiosos símiles que construye Alborg, como este del cap. II de *Talía y su sombra*: «El teatro se encuentra frente al cine como un carro ante el automóvil. Todavía existen carros, pero solo hasta que sus dueños puedan comprar un camión. Entretanto se puede mejorar el carro, pero es inútil: una tartana con almohadones no es un sedán, y diligencias... ya no hay» (pág. 69).

Se completa el estudio de este ensayo inédito de los años cuarenta con las consideraciones sobre algunos artículos desconocidos de Alborg sobre el séptimo arte y sus reflexiones acerca de la novela y el cine en su libro

Hora actual de la novela española, con lo cual se abarca el arco que va de 1951 hasta 1958. Esto permite, además, formular algunas hipótesis sobre la evolución de las ideas de Alborg, que defiende a ultranza el cine frente a la condena de un filmófobo como Keyserling, pero que termina incorporando algunos juicios más tibios cuando lo compara con la novela. No obstante, como señala el autor, «cada vez que Alborg parece deslizarse hacia la diatriba contra el cine —aunque con no poca ironía, que deja notablemente en suspensión su razonamiento—, termina echándole un capote a tiempo» (pág. 203). Además, «resulta evidente [...] que un profesor (y a la sazón historiador) de literatura presta una atención inusitada a un arte a menudo vilipendiado desde ese ámbito. Y lo hace no solo con el ensayo extenso que el lector puede leer aquí por vez primera, sino a través de artículos recónditos en prensa periódica y desde las páginas de uno de sus libros más conocidos» (pág. 203).

La tercera parte nos permite adentrarnos en otra de las grandes sorpresas que incluye el legado de Alborg: varios textos escritos para el cine, que nunca llegaron a cristalizar, en forma de sinopsis y argumentos. No se trata de una escritura recreativa, puesto que diseñó y cuidó esos escritos, de los que se conservan varios estadios, para que se llevaran al cine. De ello da cuenta una carta que reproduce el profesor Malpartida cuyo destinatario es Benito Perojo, figura relevante del mundo del cine en aquellos momentos. Pero no es el único cineasta al que intenta vincularse Alborg: el texto cinematográfico más valioso, *Los marañones*, un extenso argumento de 46 págs., lo firma junto a Juan García Atienza en 1958. Como explica el autor, este guionista y director, valenciano como Alborg, solo pudo estrenar una película, *Los dinamiteros* (1963), filme «delicioso y [que] nada tiene que envidiar a las más reputadas comedias de la época» (pág. 212), pero que cayó en desgracia, quedando frustrada una prometedora carrera en el cine. Que *Los marañones* contara con la autoría compartida de García Atienza representa, por tanto, un valor añadido, y hay que sumarlo ahora a «su más que necesaria rehabilitación» (pág. 212). El texto no solo destaca, según el análisis del profesor Malpartida, por su adaptación de varias obras sobre Lope de Aguirre y la conquista de El Dorado (acerca de las que se realiza un cotejo con algunos otros proyectos relacionados, como los de Herzog y Saura); también es necesario atender a la belleza de su prosa, de la que se antologan y comentan algunos pasajes como este, que incorpora «efectos lumínicos contrapunteados con los auditivos»: «Apenas empieza a amanecer sobre el poblado y una lluvia espesa ha cubierto la plaza y la playa de charcos. El monótono gotear del agua en los tejados de paja ha despertado a los hombres, que ahora se asoman a las puertas de las chozas, sin lograr distinguir nada a la incierta luz de un alba oscura que les envuelve» (pág. 221).

Ana María Aragón Sánchez

Por último, en la coda encontramos reflexiones transversales sobre el panorama que traza el libro, con la invitación, entre otras propuestas, de «ahondar en la consideración crítica sobre las relaciones entre la literatura y el cine» (pág. 225) que ahora se enriquece con el hallazgo de estos materiales inéditos. La oportuna puesta en contexto de todos los documentos, la exhumación y anotación de uno de ellos (el excelente ensayo *Talía y su sombra*), y la abundante bibliografía con que se ha apuntalado el estudio, convierten *Una nueva mirada entre la literatura y el cine: el legado de Juan Luis Alborg* en una auténtica sorpresa editorial que puede avivar el debate sobre estos dos ámbitos artísticos.

ANA MARÍA ARAGÓN SÁNCHEZ
Universidad de Málaga