

COLLOQUIA

En los cruces de la
literatura y el cine

Edición de
Eduardo Ramos-Izquierdo
Roberta Previtiera



Comité scientifique :

Antonio Garrido, Universidad Complutense de Madrid

Claudia Hammerschmidt, Friederich-Schiller-Universität Jena

Rafael Olea Franco, El Colegio de México

Susanna Regazzoni, Università Ca' Foscari Venezia

Illustration de couverture : *Zootropos*. Gravure du XIX^{ème} siècle.

Maquette : Gerardo Centenera et Jérôme Dulou

Mise en page : Sofía Mateos

En application des articles L. 122-10 à L. 122-12 du code de la propriété intellectuelle, toute reproduction à usage collectif par photocopie, intégralement ou partiellement, du présent ouvrage est interdite sans autorisation du Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC, 20 rue des Grands-Augustins, 75006 Paris). Toute autre forme de reproduction, intégrale ou partielle, est également interdite sans autorisation de l'éditeur. Droits réservés.

© 2017, Eduardo Ramos-Izquierdo

ISSN : en cours

ISBN : en cours

Índice

En el umbral: el cruce literatura cine	5
De la literatura al cine	9
<i>Aura</i> , entre la página escrita y el cine <i>Stefano Tedeschi</i>	11
“La llovizna” de Juan de la Cabada: el relato y el filme <i>Margarita León Vega</i>	31
Espacio literario y espacio fílmico: de “El lobo, el bosque y el hombre nuevo” (1990) de Senel Paz a <i>Fresa y chocolate</i> (1993) de Tomás Gutiérrez Alea <i>Nancy Berthier</i>	45
Imágenes del silencio: el discurso de lo fantástico contemporáneo y su transposición cinematográfica <i>Anna Boccuti</i>	65
Del cine a la literatura	85
Del <i>Cid</i> a <i>Cagliostro</i> : ecos cinematográficos en las páginas de Vicente Huidobro <i>Roberta Previtera</i>	87
<i>El beso de la mujer araña</i> : del cine a la literatura y de vuelta <i>Mara Imbrogno</i>	111
El recorrido <i>à rebours</i> de <i>La contadora de películas</i> : del relato fílmico a la teatralidad de la palabra <i>Giuseppe Gatti Riccardi</i>	123
Figuras de las dos orillas: entre cine y literatura	137
Mauricio Magdaleno y el petróleo mexicano: <i>Mapimí 37</i> y <i>Gran Casino</i> <i>Edith Negrín</i>	139

Carlos Fuentes: ver, escribir, concebir el cine <i>Héctor Perea</i>	153
Chisme, transmisión y memoria: “La novia de Odessa” y <i>El violín de Rothschild</i> de Edgardo Cozarinsky <i>Maya González Roux</i>	165
La obra fílmica de Guillermo Arriaga: el caso de <i>Los tres entierros de Melquiades Estrada</i> <i>Alessandro Rocco</i>	181
De la recepción cinematográfica	197
<i>La noche de los Mayas</i> (1939): de prestigios y tensiones culturales <i>Maricruz Castro Ricalde</i>	199
Tres miradas ante el cine de Luis Buñuel: Cortázar, Paz, Fuentes <i>Vicente Cervera Salinas</i>	213
Bibliografía	231
Filmografía	241
Index nominum	239
Index rerum	246

EN EL UMBRAL: EL CRUCE LITERATURA CINE

En el siglo XX y en nuestra época *resulta* hartamente difícil pensar en escritores en los que no haya influido de alguna manera el cine o en cineastas que no hayan sucumbido al encanto de alguna de las múltiples formas de la literatura.

Ahora bien, *resulta* igualmente que, si el escritor y el cineasta comparten el arte de la narración, sus soportes y sus artificios técnicos son diversos.

Si alguna vez se dieron entre estas dos formas estéticas la tensión de la superioridad y de la consecuente rivalidad, *resulta* que ya existe una pluralidad de afortunados cruces entre ambas artes que se complementan mutuamente.

Así, este volumen reúne las ponencias presentadas en el Segundo Coloquio Internacional “Escrituras plurales: en el cruce de la literatura y el cine”, organizado en el marco de un proyecto en colaboración con la Università di Roma La Sapienza, que tuvo lugar en octubre de 2013 en la Maison de la Recherche de Paris-Sorbonne. El presente libro está estructurado en cuatro partes principales que examinan diversas relaciones entre la literatura y el cine.

En una primera parte, “De la literatura al cine”, Stefano Tedeschi estudia la transposición realizada por Damiani de *Aura* de Fuentes para entrever la experimentación de nuevas formas y nuevos géneros, en contextos culturales diferentes y que presentan singulares puntos de contacto. A continuación, Margarita León Vega propone un estudio comparativo del cuento “La llovizna” (1971) de Juan de la Cabada y la versión homónima para el cine de Sergio Olhovich en el que analiza los contrastes formales e ideológicos entre las dos obras. Nancy Berthier, a su vez, considera la cuestión de la adaptación a partir de la noción de

espacio examinando el caso de *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* de Senel Paz y la película *Fresa y chocolate* de Gutiérrez Alea para definir unas propuestas teóricas sobre la peculiaridad del espacio fílmico. Por último, Anna Boccuti reflexiona sobre la relación entre lo fantástico literario y lo fílmico a través del análisis de “Circe” de Cortázar y de la transposición de Manuel Antín para ver de qué manera el lenguaje icónico del cine logra representar lo indecible y lo irrepresentable, la esencia misma del texto fantástico.

En la siguiente parte, “Del cine a la literatura”, Roberta Previtera rastrea la presencia del cine en *Mío Cid Campeador* y *Cagliostro* de Huidobro a nivel de contenido, sintáctico y formal, para establecer puentes y paralelismos entre su narrativa y las tendencias estéticas del cine de su tiempo. A continuación, Mara Imbrogno examina las idas y vueltas entre cine y literatura a partir de *El beso de la mujer araña* y de su transposición cinematográfica: primero la reelaboración literaria del material fílmico en el texto y luego sus transformaciones al ser llevado de nuevo al cine. Finalmente, Giuseppe Gatti reflexiona a su vez en *La contadora de películas* de Hernán Rivera Letelier sobre el traslado de las secuencias fílmicas mediante las modalidades de contar historias y de la representación pseudo-teatral.

En la sección “Figuras de las dos orillas: entre cine y literatura”, Edith Negrín estudia la escritura de Mauricio Magdaleno como novelista en *Mapimí 37*, obra pionera de la temática del petróleo en México, y como guionista en *Gran Casino*, comparando la novela con el guion y el filme. Héctor Perea analiza a continuación la relación múltiple de Carlos Fuentes con el cine como crítico y guionista de textos literarios propios y ajenos lo que le permite subrayar la importancia del autor Fuentes en el cambio cultural mexicano a partir de los años cincuenta. Maya González Roux evoca en su artículo el sentido que la transmisión puede encontrar en la tradición y en la obra literaria y cinematográfica de Cozarinsky en los casos de “La novia de Odessa” y *El violín de Rothschild*. Para cerrar esta parte, Alessandro Rocco reflexiona a partir del film *Los tres entierros de Melquiades Estrada* en su carácter de obra de Guillermo Arriaga y la compara con su novela *Un dulce olor a muerte* a través de los personajes y el efecto de realidad de la fotografía.

En la cuarta y última parte, “De la recepción cinematográfica”, se presentan dos vertientes de la recepción de una obra cinematográfica.

Maricruz Castro Ricalde propone, a partir de la *La noche de los Mayas* de Urueta, el análisis de artículos y notas publicitarias sobre la historia de Mediz Bolio, para repensar la relación entre literatura y cine, y presentar convergencias entre lo nacional y lo internacional, lo ancestral y lo moderno. Cierra el volumen el artículo de Vicente Cervera Salinas quien plantea la recepción del cine de Buñuel en algunos ensayos de tres escritores hispanoamericanos centrales: Julio Cortázar, Octavio Paz y Carlos Fuentes, para proponer la síntesis de una lectura cómplice, filosófica y mural.

Quisiera expresar mi gratitud a las personas que han colaborado en la edición de este libro. Agradezco a Roberta Previtera el montaje inicial del volumen y, de manera muy especial, al grupo de jóvenes doctorandos que han descubierto el gusto y las sutilezas de la revisión y de la edición: a Karla Calviño, Enrique Martín Santamaría, Raquel Molina, Diana Paola Pulido y Victoria Ríos por las diversas etapas de lectura y relectura del manuscrito; y a Sofía Mateos por la minuciosa elaboración de los índices y la revisión final.

ERI

DE LA LITERATURA AL CINE

Aura, entre la página escrita y el cine

Stefano Tedeschi

Università di Roma La Sapienza

stefanotedeschi1961@gmail.com

Resumen: La versión cinematográfica que Damiano Damiani hizo de *Aura*, la novela breve de Carlos Fuentes, es poco conocida fuera de Italia, y aunque podría considerarse una transposición fallida, no lo es. Este artículo quiere mostrar no tanto las evidentes diferencias entre la novela y la película, sino lo que nace del encuentro de la página escrita con las imágenes de la película.

Palabras clave: Carlos Fuentes, *Aura*, cine y literatura, novela breve, novela gótica

Résumé : La version cinématographique italienne d'*Aura* de Carlos Fuentes, réalisée par Damiano Damiani, est très peu connue hors l'Italie et, à une première vue pourrait être considérée comme une transposition ratée, ce n'est pas le cas. Cet article ne cherche pas à montrer les différences entre le roman et le film, mais ce qui jaillit de la rencontre de la page écrite et des images du film.

Mots-clés : Carlos Fuentes, *Aura*, cinéma et littérature, nouvelle, roman gothique

Abstract: Damiano Damiani's film version of *Aura*, Carlos Fuentes's short novel, is little known outside of Italy, and although it could be considered as a failed transposition, it is not. This article aims to show not the obvious differences between the novel and the movie, but the resulting product of this encounter between the written word and the images of the movie.

Key words: Carlos Fuentes, *Aura*, film and literature, short novel, gothic novel

El diálogo que se establece entre un texto literario y el discurso fílmico puede abrir inesperadas posibilidades de lectura, como ocurre frecuentemente cuando estos dos medios artísticos se mueven alrededor de un mismo núcleo narrativo. En nuestro caso la novela *Aura* de Carlos Fuentes precede de manera evidente la realización fílmica, *La strega in amore* de Damiano Damiani, y, sin embargo, el mismo Fuentes recuerda que, entre los muchos motivos inspiradores, la novela surgió a raíz de la visión de una película japonesa en París, *Ugetsu Monogatari*, del director Kenji Mizoguchi, y que mucho le debe a Buñuel en la construcción de la trama novelesca de *Aura* (“On Reading and Writing Myself” 532)¹. Se realiza aquí lo que Lotman llamó, en *Il girotondo delle Muse*, “la ronda de las musas”, en la cual no es posible individuar un origen y un final, sino una continua interferencia entre modalidades artísticas diferentes y entrelazadas de manera ya irreparable.

Antes de comentar en detalle las relaciones entre la novela y la película es necesario trazar el itinerario a través del cual Damiano Damiani llega a concebir su proyecto fílmico. Gracias a una entrevista contenida en un trabajo de tesis no publicado (*Dal romanzo al film: il caso di Aura di Carlos Fuentes* de Cristina Berta, 2004), se puede afirmar que la idea nació a partir de la lectura de la traducción italiana de la novela, publicada por la editorial Feltrinelli en 1964, dos años después de la edición original, una traducción que se inscribe dentro del incipiente interés del público y de las editoriales italianas por la literatura hispanoamericana en la primera mitad de los años sesenta. Sin embargo, en 1964 todavía no se ha producido lo que después se llamará el *boom* de la literatura hispanoamericana (y que tendrá lugar, en Italia y en Europa, sobre todo a partir de 1968, y de la publicación de *Cien años de soledad*). La crítica ha señalado que lo que se suele definir como *literatura fantástica* tiene lugar en Italia, precisamente entre 1959 y 1970, antes de que empezara el *boom*, una historia peculiar, con consecuencias significativas en dos campos culturales contiguos, el literario y el cinematográfico. Si en efecto se observan con atención las fechas de publicación de las traducciones notamos claramente que ya unos años

¹ Fuentes habla en otras ocasiones de su relación con el cine de Buñuel y, sin embargo, no me parece que se refiera nunca a *Viridiana* (1961), una de las películas del director español que desde mi punto de vista más tiene que ver con *Aura*.

antes de 1968 se habían publicado libros de Borges, de Cortázar y del mismo Carlos Fuentes, entre otros.

La primera traducción de Borges se remonta de hecho a 1955, y un pequeño grupo de jóvenes intelectuales italianos se interesa en el autor argentino a partir de estas traducciones. A pesar de esto Borges no pasa, por estas fechas, de ser un autor con pocos lectores, un fracaso que nos advierte cómo aquellos textos se leen en un contexto cultural muy peculiar, donde la definitiva crisis del paradigma neorrealista, una crisis empezada ya a mitad de los años cincuenta, llega a su ápice justamente entre 1960 y 1965. El mismo destino conocerán así también las primeras traducciones de Cortázar, a pesar del importante trámite de Italo Calvino: en 1965 se publica en Italia una colección de cuentos, con el título de *Bestiario*, que contiene en realidad todos los cuentos del argentino escritos hasta la fecha, incluidos algunos que en aquel momento permanecían aún inéditos en castellano. A pesar de esto la recepción italiana sigue las mismas pautas que la de Borges, e incluso parece más elitista: Cortázar representa desde el primer momento el papel del escritor difícil, para pocos lectores, para los pocos iniciados a un mundo hermético y casi incomprensible. Una suerte muy parecida le tocará entonces a Carlos Fuentes, con la agravante de varios problemas en las siempre inestables relaciones entre autor y editor. El novelista mexicano había visto publicadas sus primeras traducciones italianas con la editorial Feltrinelli entre los años 1964 y 1967 (*Aura*, 1964; *La morte di Artemio Cruz*, 1966; *Cambio di pelle*, 1967), con una interesante acogida por parte del público y de la crítica, acompañadas por su presencia constante en aquellos años en Italia, que culminará con su designación como miembro del jurado de la Muestra Internacional de Cine en Venecia de 1967². Al final de la década, sin embargo, los contactos con el editor italiano se interrumpen, probablemente por una mezcla de desavenencias personales y políticas, y esta ruptura tendrá como consecuencia la desaparición de sus libros del mercado italiano por un periodo larguísimo, que terminará solo a finales de los ochenta. De esta manera su novela breve, *Aura*, publicada en italiano en 1964, a pesar de

² Una designación que comparte nada menos que con Alberto Moravia (presidente), Juan Goytisolo, Susan Sontag, el director alemán Edwin Leiser, la socióloga francesa Violette Morin y el director ruso Rostislav Jurenev.

algunas buenas reseñas críticas, desaparecerá también de los escaparates de las librerías italianas.

En este marco resulta aún más sorprendente encontrar, entre 1966 y 1979, cinco adaptaciones cinematográficas italianas de textos hispanoamericanos que se pueden inscribir en el catálogo de los textos *fantásticos*, cuyas traducciones se habían publicado todas en la primera mitad de los años sesenta. Si esto fuera poco, estas películas están a cargo de directores de la talla de Michelangelo Antonioni, Bernardo Bertolucci o Luigi Comencini. Las cinco películas, en orden cronológico, son: *La strega in amore*, de Damiano Damiani (1966), de *Aura* de Carlos Fuentes; *Blow-up*, de Michelangelo Antonioni (1966), del cuento “Las babas del diablo” de Julio Cortázar; *La strategia del ragno* (1970), de Bernardo Bertolucci, del cuento “Tema del traidor y del héroe” de Jorge Luis Borges; *L’invenzione di Morel* de Emidio Greco (1974) de la novela homónima de Adolfo Bioy Casares; y *L’ingorgo* de Luigi Comencini (1979), del cuento “La autopista del sur” del mismo Cortázar (aunque en este caso el escritor argentino no permitirá que en los créditos de la película aparezca referencia alguna del cuento, ya que considerará demasiado lejos de su texto el trabajo de los guionistas y del director italianos)³.

Este interés por los temas de lo fantástico puede parecer singular en una cinematografía como la italiana, que había obtenido prestigio internacional principalmente por el neorrealismo en su forma de tragedia bélica, como por la de la comedia de costumbre. Si en realidad se examina la rica propuesta del cine italiano de los años cincuenta y sesenta se nota como siempre había existido una inclinación hacia diferentes tipos de discursos narrativos, a veces frecuentada por los mismos maestros del neorrealismo. Bastará recordar películas como *Miracolo a Milano* de Vittorio De Sica (1951), *Uccellacci e uccellini* de Pier Paolo Pasolini (1966), la primera producción de Michelangelo

³ Además de estas podemos recordar otras dos películas italianas de aquellos años relacionadas con la literatura hispanoamericana: *Per questa notte*, de Carlo Di Carlo, de la novela homónima de Juan Carlos Onetti (1977; este es el primer filme que se hace de un texto de Onetti) y el más tardío *Cronaca di una morte annunciata* (1987), de Francesco Rosi, de la novela de Gabriel García Márquez. Se podría añadir a esta lista la serie de televisión *I problemi di don Isidro*, de cuatro capítulos, producida por la televisión italiana en 1978, con Fernando Rey como protagonista, basada en los cuentos de Borges y Bioy Casares.

Antonioni, algunas de las películas de Federico Fellini (*La strada*, *8 e 1/2*, *Giulietta degli Spiriti*), unas memorables escenas de *La dolce vita*), y algunas de las mejores películas cómicas de la enorme producción de Totò, que ahora leemos como ejemplos de un absurdo de lo cotidiano muy cercano a lo fantástico. En el centro de esta tendencia a superar el neorrealismo de la posguerra se sitúa la figura de Cesare Zavattini, que es también la que nos introduce en la obra del director que nos interesa, Damiano Damiani.

En 1966 Damiano Damiani es un director de 44 años que se había formado en la década de los cincuenta en la escuela de los grandes directores italianos de la época, y que había trabajado como ayudante de Zavattini, quien, por otro lado, será uno de sus primeros guionistas. La trayectoria artística y profesional de Damiano Damiani se mueve entre los géneros más diversos y, sin embargo, siempre con la voluntad de transformarlos, de trabajar para que el espectador pueda llegar a una comprensión más profunda del tema en las diversas películas. Una evidente muestra de esta labor se puede vislumbrar, por ejemplo, en la otra película del mismo año, 1966, del director italiano, *Quién sabe?*, que curiosamente hace referencia también a México, donde se usa el exitoso género del *spaghetti western* para introducir una reflexión sobre el tema de la revolución, de la explotación de los campesinos y del derecho a la rebelión⁴.

En la película *La strega in amore* el reparto es, por los años en que fue producida, de todo respeto: el personaje de Felipe, que en la película se llama Sergio, es interpretado por Richard Johnson, un actor de origen británico, que en aquel entonces trabajó en Italia siempre con papeles de joven galán (antes de volver a una respetable carrera de actor teatral en Inglaterra), mientras Aura es Rosanna Schiaffino, que está en el momento de mayor éxito de su carrera; la señora Consuelo es Sarah Ferrati, una de las actrices de teatro italianas más importantes, y el personaje añadido de Fabrizio, el bibliotecario que Sergio encuentra ya en la casa, es interpretado por Gian Maria Volonté, un actor que se volverá una especie de fetiche en la filmografía de Damiani. Una función destacada en la película es la de la música, compuesta por un

⁴ Una última curiosidad sobre la filmografía de Damiano Damiani es que su última película fue otra transposición de una novela hispanoamericana: *Assassini dei giorni di festa* (2002), de la novela homónima del argentino Marco Denevi.

autor argentino, Luis Bacalov, que más tarde firmará importantísimas bandas sonoras, hasta obtener el Oscar en 1996 por la de *Il postino*.

La película, como se puede apreciar incluso en una primera visión de la misma, presenta notables diferencias respecto al texto de la novela de Fuentes, y es conveniente resumirlas en base al esquema de las isotopías propuesto por Manzoli (*Cinema e letteratura* 77-79). En cuanto a las que Manzoli, siguiendo Greimas, define como *isotopías temáticas*, se aprecian tres posibles áreas temáticas:

1) La novela de Fuentes presenta una gran riqueza en temas y motivos, que ha dado origen a innumerables lecturas críticas. Algunos de estos se encuentran también en la película, aunque desarrollados con otros medios expresivos, mientras otros se pierden, o cambian de sentido. Uno de los cambios más relevantes concierne el papel de la señora Consuelo en la trama narrativa: si en el texto literario es una vieja de más de cien años que condiciona y transforma la vida del joven historiador, hasta el punto de que al final las figuras de Felipe Montero y del General Llorente se superponen, en la película es una señora mucho más joven que encarna más bien el mito de Circe, la bruja que mata a sus jóvenes amantes después de haberlos seducido. Este cambio fue quizás el que menos agradó a Fuentes, al que siempre fascinó justamente el tema de la vejez, llevado en *Aura* a consecuencias extremas (Mendoza 1967).

2) En la película adquiere una gran relevancia el tema de la locura: los diversos bibliotecarios enloquecen frente a las transformaciones de Consuelo en *Aura* y no consiguen salir del círculo mágico en que se ven envueltos, por lo menos hasta que Sergio consigue romperlo, mientras que en la novela Felipe se deja capturar por Consuelo casi sin oponer resistencia.

3) A nivel temático se encuentra la modificación más relevante entre la novela y la película, que concierne el final: Felipe queda definitivamente atrapado entre los brazos de Consuelo, y el texto se cierra con una promesa indefinida, mientras que en *La strega in amore* se concluye con la muerte de Consuelo, quemada por Sergio al estilo de las brujas medievales, y en la escena final las imágenes de Consuelo y *Aura* se irán sobreponiendo delante de los ojos desfavoridos de Sergio.

En lo que se refiere a las que podemos definir como *isotopías figurativas* se observan otras tres áreas donde la novela y la película se entrecruzan:

1) Hay un importante cambio de ambientación: mientras la acción de la novela se desarrolla en el degradado centro histórico de la Ciudad de México de los años sesenta, la película se despliega en el centro de Roma en lugares parcialmente reconocibles, aunque el interior de la casa fue reconstruido en un estudio.

2) En la casona donde se desarrolla la película hay algunos ambientes que no encontramos en la novela. El más interesante es ciertamente la biblioteca, una gran habitación circular, en estado de completo abandono, donde se conserva también una especie de urna con el cuerpo del General Llorente, y donde se asiste al primer encuentro entre Sergio y Aura. Otro ambiente añadido es un invernadero, que está en el jardín de la casa, donde Sergio y la joven se encuentran a escondidas, que recuerda al patio de la casa de Donceles, descrito por Fuentes. Durante la película Sergio consigue salir de la casa, pero solo para ir a una tienda que se encuentra delante del palacio, una tienda de antigüedades, donde descubre que la propietaria de la tienda nunca se ha encontrado con la supuesta hija de Consuelo.

3) Se añaden algunos personajes secundarios, como la novia de Sergio, que aparece al comienzo, y la propietaria de la tienda de antigüedades, y sobre todo otro bibliotecario, Fabrizio, que ya está en la casa cuando llega Sergio y muestra claras señales de locura. Fabrizio desempeña también el papel de instructor de esgrima de la joven Aura y morirá asesinado por Sergio. Al final aparece un tercer bibliotecario, al que Consuelo convoca para sustituir a Sergio.

Finalmente, en las que se definen como *isotopías caracteriales*, otra vez encontramos tres ámbitos de interés:

1) Como ya se ha notado, el personaje de Consuelo se vuelve mucho más joven, y la película empieza con algunas escenas donde ella sigue a Sergio por las calles de la ciudad, hasta tal punto que él piensa que todo esto podría ser una especie de seducción por parte de la anciana, que quiere atrapar amantes jóvenes usando a la sobrina como cebo. Consuelo es presentada claramente como una bruja: está continuamente haciendo ritos mágicos, cada vez más obvios, bebe brebajes extraños, baila con una cruz en la mano en una especie de rito satánico, y en una

danza de fuerte carga erótica se desdobra en su pareja más joven. Hubiera sido en efecto mucho más difícil desde el punto de vista *actoral* (y visual) conjuntar la edad más avanzada de la protagonista con su actividad respecto a Sergio y a los otros bibliotecarios.

2) Aura es presentada aquí como la hija de Consuelo, y el personaje alterna una sensualidad exuberante con momentos de miedo, de desafío, de huida. En el transcurso de la película Sergio se va dando cuenta paulatinamente de que ella no es nada más que una proyección de Consuelo y, sin embargo, queda atrapado por esta ilusión.

3) El personaje de Felipe aquí se llama Sergio, como ya se ha dicho, y es un bibliotecario más que un historiador. En todo caso, uno de sus encargos sería, también en la película, el de redactar las memorias del General Llorente, antiguo esposo de Consuelo. La situación en que él se va sumergiendo provoca una radical transformación del personaje a lo largo de la película: empieza pareciéndose a una especie de irónico investigador, para llegar a ser casi un confesor del otro bibliotecario; terminará volviéndose un asesino, enloquecerá para conseguir encontrar a Aura, y finalmente será él quien mate a Consuelo, para librarse definitivamente de su obsesión.

Resulta evidente que la película parece alejarse bastante de la novela, y de hecho termina con un final totalmente diferente. Estos cambios no fueron muy apreciados por Fuentes, y estas consideraciones, unidas al hecho de que la película fue calificada como obra menor del director italiano –las reseñas de la época confirman una recepción por lo menos, llena de contrastes–, provocaron su rápido olvido, hasta tal punto que no es posible encontrar hoy en día una versión comercial, en DVD, de la misma.

Sin embargo, el trabajo de Damiani respecto al texto de Fuentes presenta muchos elementos intrigantes, y resulta de interés leerlos, no a la luz de la labor de transposición entre texto literario y producto fílmico, que se limita a la comparación entre las dos como obras concluidas, sino concentrarnos en el proceso de transformación. Para evidenciar algunos de estos posibles itinerarios de lectura conviene citar algunas de las muchísimas interpretaciones críticas propuestas sobre *Aura*, sin olvidar que nos encontramos frente a dos discursos culturales no solo producidos con medios diferentes sino que estos se elaboran en

lugares de enunciación bastante alejados, y no solo desde el punto de vista geográfico.

La transgresión

Algunos críticos (Rosalba Campra y Martínez Morales) han subrayado el carácter transgresivo del texto de Fuentes: transgresiones de carácter fáctico que se unen a transgresiones en la construcción narrativa. Campra habla de “ritos de la transgresión” (en “*Aura* de Carlos Fuentes: los ritos de la transgresión”), mientras Martínez Morales insiste sobre todo en el motivo de la profanación del espacio sagrado, con especial énfasis respecto a la religión católica (en “*Aura*, el espectro de la transgresión”); y no habrá que olvidar las referencias al conflicto entre generaciones y al tabú de las relaciones sexuales entre jóvenes y ancianos.

En la película Damiani propone caminos parecidos que se dirigen a la transgresión: para los años sesenta y la Italia católica de la época, algunas escenas resultan muy provocadoras, como cuando Aura ordena a Sergio que la desnude sin usar las manos, y él lo hace usando la boca; o la danza de Consuelo con una cruz en la mano delante de un altar que se encuentra en una especie de capilla privada; hasta llegar a la desacralización del rito de la confesión, cuando Fabrizio, el bibliotecario ya enloquecido, quiere confesarse con Sergio, que se niega rotundamente. En la entrevista ya citada, sin embargo, Damiani recuerda un problema de la transposición que se resuelve en la película con una clara transgresión de tipo visual:

Nel libro Sergio rimane con la strega e ogni volta che l'abbraccia si immagina di abbracciare un'altra donna. Questa, intendiamoci è un'idea affascinante che mi ha intrigato sul come realizzarla perché nel cinema si vede la carne, le persone vere, e qui, all'inizio si vede una donna di età, poi una giovane, poi di nuovo una vecchia e il punto culminante si ha quando si vedono tutte e due insieme. Tutti vedendo questo film pensano che quando lui vede Aura, lei esista davvero, ma quando la ragazza viene messa vicino alla donna anziana il pubblico capisce che questa è un'illusione. È una distorsione del cervello di un uomo che certamente è disperato. Un uomo solo che ha bisogno di pensare

di poter abbracciare qualcosa che si possa amare (ctd en Berta,117)⁵.

En efecto, la *copresencia* de las dos mujeres, por ejemplo, en la escena en que las dos danzan repitiendo una los movimientos de la otra, representa para el espectador una fuerte transgresión de tipo visual, sobre todo, cuando descubre que la joven no es otra cosa que un fantasma creado por la anciana para atrapar hombres jóvenes en la casona. Este tipo de transgresión visual recupera una dimensión ya presente en el texto, y se relaciona con otro tema central de la narración, el tema del doble.

El tema del doble

Este desdoblamiento simultáneo, que en la novela se produce a través de la palabra narrativa y en la película gracias a la presencia contemporánea de las dos actrices, produce lo que la crítica ha llamado la “Figura quiástica” que preside la novela:

At the center of the novel, a group of chiasitic designs describes the interactions of Felipe and the two women. “Miras rápidamente de la tía [A] a la sobrina [B] y de la sobrina [B] a la tía [A], pero la señora Consuelo [A], en ese instante, detiene todo movimiento y, al mismo tiempo, Aura [B] deja el cuchillo sobre el plato y permanece inmóvil [B], y tú recuerdas que, una fracción de segundo antes, la señora Consuelo [A] hizo lo mismo.” And again: “Te preguntas si la señora [A] no poseerá una fuerza secreta sobre la muchacha [B], si la muchacha [B], tu hermosa Aura vestida de verde, no estará encerrada contra su voluntad en esta casa vieja [A], sombría. [...] Recuerdas a Aura [A] minutos antes, inanimada,

⁵ En el libro Sergio se queda con la bruja y cada vez que la abraza imagina que está abrazando a otra mujer. Esta es una idea fascinante que me cautivó, y me pregunté cómo podía ser realizada, porque en el cine se ve la carne, tenemos a las personas de verdad, y aquí, al comienzo se ve a una mujer anciana, luego a una joven, después otra vez a una anciana, hasta llegar al punto culminante en que aparecen juntas. Los espectadores, al ver la película, creen que cuando Sergio ve a Aura, esta existe de verdad, pero cuando ella aparece junto a la anciana, el público entiende que la muchacha es una ilusión. Es una distorsión del cerebro de un hombre ciertamente desesperado. Un hombre solo que necesita abrazar a alguien que él pueda amar. (Traducción mía).

embrutecida por el terror: incapaz de hablar enfrente de la tirana [B], moviendo los labios en silencio, como si en silencio te implorara su libertad, prisionera al grado de imitar todos los movimientos de la señora Consuelo, como si solo lo que hiciera la vieja [B] le fuese permitido a la joven [A].” These are of course premonitions of the final conflation, representing the return of the past and also magically tightening the circle around all three figures, suggesting Felipe’s hidden emotional involvement in the plan. The fictional magic of love in *Aura*, the desired return of the past, contrasts with the implacable reality of history, the unexpected —and often undesired— return of the past (Faris, “The Return of the Past” 581)⁶.

En la película, además de la doble presencia que ya se ha recordado, el tema del doble adquiere una dimensión más compleja, ya que la pareja Consuelo / Aura se ve de algún modo reflejada en la de los dos bibliotecarios Sergio / Fabrizio, una figura que Consuelo reproduce periódicamente, llamando a otro joven bibliotecario a sustituir al que va enloqueciendo. Es posible observar este esquema incluso a nivel de secuencias, ya que hay toda una serie de secuencias en las que los movimientos de los protagonistas se repiten exactamente, hasta el punto de volverse obsesivos, y en la escenografía se observa la significativa presencia de varios espejos en la casa de la señora Consuelo.

⁶ En la mitad de la novela, un grupo de figuras quiásticas describe las interacciones entre Felipe y las dos mujeres: “Miras rápidamente de la tía [A] a la sobrina [B] y de la sobrina [B] a la tía [A], pero la señora Consuelo [A], en ese instante, detiene todo movimiento y, al mismo tiempo, Aura [B] deja el cuchillo sobre el plato y permanece inmóvil [B], y tú recuerdas que, una fracción de segundo antes, la señora Consuelo [A] hizo lo mismo.” Y más adelante: “Te preguntas si la señora [A] no poseerá una fuerza secreta sobre la muchacha [B], si la muchacha [B], tu hermosa Aura vestida de verde, no estará encerrada contra su voluntad en esta casa vieja [A], sombría. [...] Recuerdas a Aura [A] minutos antes, inanimada, embrutecida por el terror: incapaz de hablar enfrente de la tirana [B], moviendo los labios en silencio, como si en silencio te implorara su libertad, prisionera al grado de imitar todos los movimientos de la señora Consuelo, como si solo lo que hiciera la vieja [B] le fuese permitido a la joven [A].” Estas son, por cierto, premoniciones de la fusión final, que representa el retorno del pasado y también intensifica el círculo mágico en torno a las tres figuras, lo que sugiere la profunda implicación de Felipe en el plan. La magia del amor de ficción en *Aura*, el deseado retorno del pasado, contrasta con la implacable realidad de la historia, el inesperado —y a menudo no deseado— retorno del pasado. (Traducción mía).

Una disposición de este tipo permite situar a los personajes en un tiempo circular, donde Consuelo provoca la repetición de los eventos, que en la novela se revela claramente en el momento de la lectura del diario del General Llorente por parte de Felipe. En la película esta dimensión de repetición a través de tiempos diferentes (y lejanos) queda en segundo plano, aunque haya dos escenas donde se leen las páginas del General, y en uno de estos momentos Felipe se da cuenta de la trampa en que está cayendo, mientras emerge otra técnica de iteración, evidenciada por la repetición del número tres: tres son los bibliotecarios, hay tres encuentros eróticos entre Aura y Sergio, tres veces Sergio sale del edificio, para después retornar de nuevo. Sin utilizar la técnica del *flashback*, Damiani consigue así insinuar en la película una ruptura de la linealidad espacio-temporal, análoga a la que se observa en el texto de Fuentes.

Encuentros y desencuentros amorosos

Otro aspecto que la crítica ha ido subrayando es la presencia del tema amoroso, ya sea como experiencia fantasmática (Albin, “El fantasma de eros”), como momento de revelación casi mística (Faris, “‘Without Sin, and with Pleasure’ ” 66), o como novela que alude a la brujería (Salgado, “Sobre vírgenes y brujas”). En este sentido la película de Damiani parece entablar un diálogo con el texto a partir de una reflexión del director en la entrevista citada, cuando él habla del tema de “la locura de amor”:

O almeno quella che ho realizzato io nel film: uno si innamora di una ragazza e quella ragazza non esiste. Esiste solo una donna che in alcuni momenti, agli occhi di quell'uomo, diviene una ragazza bellissima. Questo è un film dove c'è un'unica base fondamentale: l'illusione della visione fantastica in chiave pazzesca. [...] Questa è la storia, che, in realtà, altro non è che la storia di un'ubriacatura, di una malattia, di un abbaglio. E in un certo senso questo è anche il suo fascino, perché se togliessimo alla storia questa componente di sogno la storia non esisterebbe più. Perché la storia consiste proprio in questo (ctd en Berta, 116)⁷.

⁷ O por lo menos la que yo realicé en la película: uno se enamora de una muchacha, y esa muchacha no existe. Solo existe una mujer que, en ciertos momentos, a los ojos de

Damiani intenta de esta manera construir la arquitectura narrativa del film; sigue las fases del progresivo enloquecimiento de Sergio como consecuencia de las apariciones de Aura y del desvelamiento paulatino de su naturaleza fantasmática. En este sentido el trabajo del director italiano se sitúa muy cerca de la novela, según lo afirma María C. Albin:

El fantasma de Aura detenta la fuerza soberana de la seductora, esa fascinación extraña que Felipe experimenta cuando se percata de su aparición. El secreto y la fuerza de esa seducción fantasmagórica no se basa en la ausencia pura, sino en un eclipse de la presencia, cuya estrategia consiste en estar y no estar ahí. En otras palabras, el secreto del poder de seducción reside en la estética de la desaparición que nos remite a la intermitencia de la presencia: no estar allí donde se la cree, donde se la desee (“El fantasma de eros” 134).

Sin embargo, entre novela y película se establece aquí también una diferencia de gran relevancia: mientras en el texto literario se describen tres encuentros eróticos entre la joven y Felipe, que se vuelven momentos de iniciación que marcan la entrada gradual del joven historiador a un mundo diferente, en la película los mismos encuentros muestran una fuerte carga erótica de tipo visual, y, sin embargo, se interrumpen a causa de la irrupción de un personaje, o de un evento imprevisto, dilatando continuamente la conclusión. Dejando de lado la posible problemática relativa a la censura de la época en que fue producido el film, el esquema narrativo que se construye permite al director mantener una tensión creciente, que conduce al espectador al desenlace dramático. Un final que, a pesar de ser diferente, diríamos casi opuesto, hace referencia en ambos casos a la relación entre amor y muerte, donde Felipe queda definitivamente atrapado en la telaraña de Consuelo, mientras Sergio consigue escaparse de ella destruyéndola. De esta manera, si en la novela, como afirma Faris, la pareja vive “the erotic union as a form of utopia” y esta experiencia erótica parece apuntar

ese hombre, se vuelve una muchacha hermosísima. Esta película tiene como única base fundamental la ilusión de la visión fantástica en clave de locura. Esta es la historia, que en realidad no es otra cosa que la historia de una borrachera, de una enfermedad, de un desacierto. De alguna manera este es también su atractivo, porque si quitáramos a la historia su componente de sueño, esta dejaría de existir. Porque la historia es exactamente eso (Traducción mía).

hacia “a mysterious and ecstatic plane” (“Without Sin, and with Pleasure” 70), en la película la demora de la misma experiencia se propone como una vía que prepara la liberación de la muerte y de la locura.

En el texto literario la dimensión erótica se relaciona también con la presencia de elementos religiosos, y la crítica ha interpretado esta dinámica de manera muy variada: Martínez Morales lee esto como una señal de la voluntad transgresora del texto (“*Aura*, el espectro de la transgresión” 219), mientras Albin lo entiende como momentos de sacralización del acto amoroso (“El fantasma de eros” 138). Damiani inserta en la película referencias similares (la capilla, el confesionario, una cruz que aparece durante una danza de Consuelo), pero las vincula con el tema de la brujería, desligándolas totalmente del motivo erótico, y reforzando así los motivos ya presentes en el texto, a partir del epígrafe de Michelet citado al comienzo de la novela, y subrayados por la crítica, por ejemplo, en el estudio de Gloria Durán, *La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes*.

***Aura* como novela gótica**

El mismo Fuentes ha recordado más de una vez su interés por la novela gótica, y como en los años de composición de *Aura* este género le resultaba particularmente fascinante, —incluso indica en algunos personajes de Pushkin, Dickens y Henry James posibles antecedentes de los suyos (“On Reading and Writing Myself” 536-537)—, Genaro J. Pérez hace referencia a esto:

Así que la incorporación por parte de Fuentes de motivos góticos no constituye un caso aislado de uso de géneros “paraliterarios”, ni se limita a las ficciones estudiadas a continuación. Con sus extensos conocimientos de crítica y teoría literarias y su uso durante décadas de varias formas de intertextualidad, no sorprende que Fuentes incorpore elementos góticos en su narrativa (“La configuración de elementos góticos...” 13).

Por otro lado, estas referencias de tipo literario implican la construcción de un espacio peculiar, que Javier Muñoz Basols describe de esta manera, con referencia a *Aura*:

Lo gótico es oscuridad, pero una oscuridad construida intencionadamente a partir de imágenes, objetos, animales e historias, creando con todos estos ingredientes un caldo literario que desorienta al lector. El efecto buscado es llevar al receptor del texto hasta el más absoluto desconcierto de los hechos, aunque siempre augurando un nefasto desenlace de la acción. Para que la mezcla narrativa surja efecto, se tiene que dejar el escenario interno de la novela en penumbra, descalificar cualquier acción sensorial, y así, desconcertar al lector-personaje (“La recreación del género gótico...” 73).

La película de Damiani se sirve de elementos muy parecidos, y no hay que olvidar que en la primera mitad de los años sesenta se asiste en Italia a un pequeño pero significativo *boom* del cine de terror, con producciones muy a menudo de escasa calidad pero con un buen éxito de público. El mismo director se refiere a esto cuando en la entrevista habla de la escenografía, y en particular del espacio circular de la biblioteca:

È un film sulla pazzia. È un film di atmosfera, per questo mi pare che sia azzeccata la scenografia rotonda della biblioteca che ho fatto costruire, proprio per dire: adesso sono qui e vedo quella giovane, poi girando dall'altra parte vedo la vecchia. Ecco, ho voluto dare un senso all'ambientazione come parte della sua illusione. Questa scenografia fatta in questo modo presume che chi l'ha costruita sia pazzo. Nella realtà non esiste l'idea del luogo rotondo in una casa abitata, non esiste una libreria che gira in tondo (ctd en Berta, 118)⁸.

Dentro de este espacio oscuro, cerrado y amenazante se acumula, en la película, una enorme cantidad de objetos, casi siempre en

⁸ Es una película sobre la locura. Es una película de ambiente, por eso me parece que la escenografía circular de la biblioteca que hice construir es acertada, pues parece sugerir: ahora estoy aquí y veo a la joven, luego doy la vuelta por el otro lado y veo a la anciana. Quise que el decorado tuviera un sentido, que fuera parte de su ilusión. Esta escenografía construida así supone que quien la construyó está loco. En la realidad no existe la idea de un lugar circular en una casa habitada, no existe una estantería que gire sobre sí misma (traducción mía).

descomposición: botellas, libros y hojas polvorizadas, muebles, alfombras, vestidos, con un efecto visual muy cercano a lo que el mismo Muñoz Basols llama “hipotiposis sensorial” (“La recreación del género gótico” 74), y que por otro lado Nelson Rojas relaciona con la aceleración del tiempo de la acción: “creating the illusion of continuous action, just as a camera processes the frames of a film in such rapid succession that one is deluded into perceiving the action to be continuous” (“Time and Tense in Carlos Fuentes’ *Aura*” 859-860); un efecto descriptivo que, por cierto, resulta muy difícil llevar a la pantalla en una película en blanco y negro. La acumulación de elementos escénicos que aluden al espacio de la novela gótica y del cine de terror consigue, sin embargo, recuperar este efecto del texto originario, hasta tal punto que gran parte de las reseñas italianas de la película hacen referencia justamente a la capacidad del director de crear una situación tan angustiante.

La relación con la novela gótica no se limita en todo caso a la ambientación espacial, y concierne también a los personajes, como ha señalado Genaro J. Pérez:

Fuentes se apropia del modelo gótico femenino — frecuentemente joven, inocente, cándido, vulnerable—, amenazado por sus protagonistas o personajes masculinos. Los ejemplos analizados se han seleccionado porque, en cada caso, el protagonista narrador o conciencia narradora (cual las cándidas heroínas góticas) se ve atrapado en un recinto gótico, amenazado sexualmente y seducido. Aunque las cándidas heroínas solían escapar o verse rescatadas en el último momento, la salvación de última hora no alcanza a estos poco heroicos personajes masculinos. Al reflejar así subversivamente los terrores no confesados del sector machista (reacción al temor de perder el control antes ejercido sobre las mujeres), Fuentes da otro paso más, de índole lúdica, pues deja a los personajes masculinos convertidos en víctimas, controlados por mujeres: el conquistador conquistado. En cada caso, lo que se narra es en cierto sentido la historia de “cómo pierden el control” aunque pierdan bastante más: para el final, han perdido el autodomínio, la libertad, su contacto con la realidad, y probablemente la vida (“La configuración de elementos góticos...” 12).

Damiani propone, él también, un juego sobre los personajes, pero con una visión diferente: Sergio aparece al comienzo como un galán que accede a la provocación de Consuelo para revelar la trampa y ponerla en ridículo, y se va transformando en una especie de esclavo de ella, siguiendo los pasos de los otros bibliotecarios, y, sin embargo, al final encuentra el valor para librarse de un destino aparentemente inexorable. En este sentido se confirma aquí la voluntad del director italiano de salir de los estereotipos de género, para proponer una salida posible a partir de unas definiciones demasiado rígidas.

Este análisis paralelo de algunos de los temas presentes, ya sea en el texto de Fuentes como en la película de Damiani, evidencia cómo ambos se mueven alrededor de una cuestión crucial en la primera mitad de los años sesenta, tanto para la narrativa mexicana como para el cine italiano, que era la cuestión del realismo. En la cultura italiana ya desde la mitad de los años cincuenta había empezado una reflexión sobre la necesidad de dar un paso adelante respecto a la elaboración poética de posguerra, que se advertía como demasiado rígida, sobre todo en un mundo que iba evolucionando rápidamente. Vittorini lo anticipa en un breve escrito de 1956, y después de este año fatídico serán muchos los escritores y los cineastas que, habiendo participado activamente en la gran estación neorrealista, buscarán otros caminos expresivos. Damiani pertenece justamente a esta generación, y su trayectoria creativa a lo largo de los años sesenta testimonia esta voluntad, a partir de una múltiple experimentación sobre géneros diferentes: el cine del oeste (*Quién sabe?* [sic], 1966) contaminado por el tema político-revolucionario, el policial que deriva casi hacia una anticipación del *legal thriller* (*Il giorno della civetta*, 1968; *L'istruttoria è chiusa: dimentichi*, 1971) y las transposiciones de novelas italianas contemporáneas (*La noia*, 1962; *L'isola di Arturo*, 1963), hasta llegar a esta contaminación entre lo literario y el cine de terror que es *La strega in amore*. En todas estas obras la presencia de una sólida base realista se conjuga con una tendencia a salir del mimetismo verista en que había caído una parte del neorrealismo italiano, ya fuera literario o cinematográfico.

La situación mexicana se presenta con características bastante parecidas, y la recepción de *Aura* en el momento de su publicación, así como la presenta Alejandro Higashi en su estudio “Fiesta mexicana: Primera recepción de *Aura*”, es una buena muestra de esto:

Ya en la década de 1950, este nacionalismo a ultranza servía para polarizar la obra literaria de los más jóvenes escritores en dos tendencias enfrentadas: realismo o literatura fantástica. Y no se trataba nada más de meras entelequias: ambas tendencias, por artificial y maniquea que resultase esta “vivisección”, tenían nombre y una o dos obras maestras (67).

Esta visión dicotómica no tenía una mera importancia literaria, como el mismo Fuentes reconocerá más tarde:

Tres dicotomías innecesarias [...] se habían erigido en obstáculo dogmático contra la potencialidad misma de la novela. 1. Realismo contra fantasía y aun imaginación. 2. Nacionalismo contra cosmopolitismo. 3. Compromiso contra formalismo, artepurismo y otras formas de irresponsabilidad literaria (“¿Ha muerto la novela?” 14, ctd en Higashi, “Fiesta mexicana” 68).

En realidad, como muestra muy bien el estudio citado, la función de la *nouvelle* dentro del conjunto de la obra de Fuentes no es de oposición respecto a *La muerte de Artemio Cruz*, sino más bien de complementariedad, dentro de un proyecto mucho más amplio y profundo, con el que Fuentes se proponía superar las viejas dualidades entre contenido y forma, literatura realista y literatura fantástica, nacionalismo y cosmopolitismo, que habían marcado la recepción de toda su obra anterior, desde *Los días enmascarados* hasta *La región más transparente*. Esta búsqueda de una tercera vía caracteriza así los dos textos de 1962, que se pueden leer como dos experimentos sobre la realidad, y Fuentes de alguna manera lo explicará así, en una entrevista con Emanuel Carballo, publicada aquel mismo año:

Siempre he creído que toda expresión literaria válida, independientemente de los casilleros en que la alojen, es una expresión de la realidad, ya sea naturalista, fantástica, simbólica, crítica. Si se siguen las correspondencias reales aunque invisibles que existen entre las cosas, se llega a un mundo que en apariencia también es fantástico. No hay una construcción lógica de la primera realidad, tal como se presenta en la vida. Por el contrario, es irracional y sólo un esfuerzo intelectual, lógico, le da a esa realidad una semblanza comprensible. La vida cotidiana no está ordenada lógicamente ni intelectualmente. Entonces, el colocar uno al lado del otro elemento de la realidad en apariencia no ligados

entre sí crea la fantasía. (Descomponerlos para crear la realidad inteligible constituye otro procedimiento). La fantasía es una realidad cotidiana más evidente que la realidad creada, que es la realidad que construimos mentalmente y que nos permite vivir, nos permite abandonar esa irreductibilidad lógica de lo dado (“Conversación con Carlos Fuentes” V).

A partir de estas palabras del autor la historia de la vieja anciana que consigue petrificar la historia en un eterno presente sin cambios posibles, en el que el joven Felipe Montero queda atrapado sin remedio, se podría leer (y ha sido leída) como una reflexión sobre el peso del pasado en la sociedad mexicana de aquellos años, que parecía no permitir de ninguna manera una evolución hacia diversas formas de organización social, de experiencias artísticas o de representación política. *Aura* sería entonces, entre muchas otras cosas, una fuerte metáfora sobre el destino de México y sus problemáticas, donde el debate literario entre “realismo” y “lo fantástico” va adquiriendo matices y significados más complejos, hasta el punto de proponer la vía de lo fantástico como camino privilegiado para la interpretación de la realidad.

De esta manera la novela de Fuentes y el film de Damiani, al buscar una salida del callejón de un realismo identificado casi exclusivamente con un mimetismo de corte documental y de fuertes connotaciones políticas, se entrecruzan y entablan un diálogo en torno a un núcleo narrativo, un diálogo a través del cual es posible entrever la experimentación de nuevas formas y nuevos géneros, en contextos culturales que son distantes y que sin embargo presentan singulares puntos de contacto. Los resultados artísticos merecen ser juzgados según los patrones de los medios y de los contextos donde los discursos fueron producidos, y sin embargo este diálogo intercultural e intersemiótico no deja de ser rico en implicaciones y sin duda fascinante.

“La llovizna” de Juan de la Cabada: el relato y el filme

Margarita León Vega

Universidad Nacional Autónoma de México

margara145@hotmail.com

Resumen: Este estudio presenta un análisis comparativo de “La llovizna” (1971), cuento de Juan de la Cabada (1899-1986), y de la versión homónima para el cine (1978), bajo la dirección del ruso-mexicano Sergio Olhovich. La estructura de la historia y el sentido original que le da el cuentista contrasta en varios aspectos con los de la película, en su tratamiento formal y en la perspectiva ideológica.

Palabras claves: cuento, cine, adaptación, análisis comparado

Résumé : Une analyse comparative de la nouvelle “La llovizna” (1971) de Juan de la Cabada (1899-1986), et de la transposition cinématographique (1978) du réalisateur ruse-mexicain Sergio Olhovich. La structure de l’histoire et le sens originare donné par l’écrivain s’écartent à plusieurs reprises de ceux du film, en ce qui concerne la forme et la perspective idéologique.

Mots-clés : nouvelle, cinéma, adaptation, analyse comparative

Abstract: This study offers a comparative analysis of “La llovizna” (1971), a story written by Juan de la Cabada (1899-1986), and the homonymous film version (1978) by the Mexican-Russian director Sergio Olhovich. The structure and the original sense of the short story, as given by the author, contrast in several ways with the movie, in its formal treatment and ideological perspective.

Key words: short story, film, adaptation, comparative analysis

“La llovizna” es uno de los cuentos de Juan de la Cabada más antologados y más apreciados por la crítica. Apareció publicado por primera vez en la *Revista Mexicana de Cultura*, el 29 de junio de 1952. En 1956 el *Anuario del cuento mexicano* del INBA, selecciona “La llovizna” como uno de los mejores relatos del año. Es incluido por *El cuento mexicano* (1964), libro editado por Emmanuel Carballo; en 1967 en la antología del autor, *La conjura y otros cuentos*, publicada por la Secretaría de Educación Pública; en 1970, en *Antología de cuentos de Juan de la Cabada*, de Ediciones de Cultura Popular, empresa del Partido Comunista Mexicano en el cual militó el escritor, desde 1926 hasta su transformación, junto con otras organizaciones políticas, en el Partido Socialista Unificado de México PSUM (1981-1987). En las siguientes décadas “La llovizna” sería incluido en antologías generales del cuento mexicano y en las del propio autor.

La antología de 1970 —en la que nos basaremos—, incluye una “Presentación” de Ermilo Abreu Gómez, en la cual señala que Juan de la Cabada pertenece a los cultivadores del cuento popular el cual “Siempre trata de evocar los problemas de las zonas desamparadas del campo, del taller o del vecindario urbano. Se diría que define su estructura dentro del predio de una clase social, herida muchas veces por la arbitrariedad y el predominio de una familia de mercaderes” (9). Los tipos de este sector social —continúa diciendo Abreu Gómez—, sus protagonistas, “ofrecen matices y pormenores que los diferencian y los separan... el habla, el vestido, la manera de actuar y de conducirse ante la vida y el peligro son inconfundibles en cada tipo” (9).

El primer párrafo con el que inicia “La llovizna”, alude a hechos que le sucedieron al narrador y que ahora recuerda. Es la típica estructura del cuento dentro del cuento. Es parca la información sobre ciertos antecedentes (por ejemplo, no se nos proporciona el nombre del narrador-personaje), pero suficiente para contextualizar los hechos que se narrarán y el comportamiento de los demás personajes. Está presente la intención de autentificar la veracidad de su relato, “Ahí está don fulano que lo diga” (de la Cabada/A 173), al igual que lo hace un cuentero o narrador oral. El protagonista advierte a un virtual escucha —léase un narratario imaginario (alguien fuera del cuento o él mismo, su conciencia, su alter ego)— sobre alguna falla que pueda tener al recordar los hechos o al contarlos, justificándose por la virtual pérdida

de tal habilidad, “[...] desde que me enriquecí con la dichosa guerra mundial y me casé y vinieron los hijos no puedo ya contar un cuento[...]” (173), amén de mostrar sus dudas y su temor porque su comportamiento pueda ser censurado y peor, imitado. “Antes solía contarlos bien ¡Ay, entonces era libre! Ahora, en cambio: los hijos! ¡Miedo me da que cunda el mal ejemplo! ¿Pero porqué no acierto a decidirme?” (173).

De inmediato este narrador en primera persona entra en materia, situando la acción en un escenario propio de los relatos de suspenso, policíacos e incluso de terror¹: “[...] solo, sin testigos, venía yo una de estas noches de niebla y menuda llovizna, corriendo sobre la oscura carretera [...] fijos los ojos en los fanales de luz que derramaban los fanales del vehículo” (173) amén de la prisa y “una rabia contenida, cierto temor inexplicable y muy malos pensamientos” (173), cuando se percata de que es obstruido su trayecto por las luces de unas linternas “como de gentes que con sus manos las moviesen a todo lo ancho del camino” (173).

Los detalles del encuentro del chófer y de los indios en el momento en que se detiene el auto, el monólogo interior y la descripción que el narrador-personaje hace de ellos, “cuatro infelices indios, de esos que uno en seguida reconoce como el prototipo de nuestros albañiles, mitad obreros industriales y mitad hombre de campo” (173), tiene el objetivo de prevenir al lector sobre las supuestas intenciones de los hombres y las posibles reacciones de él si se tratara de un asalto, “[...] Habrán de tener cómplices [...], si no paro y los atropello, me disparan los otros

¹ Suspenso, del latín *suspensus*, es aquello que mantiene la expectativa sobre una resolución o el estado de tensión en una determinada situación. Se trata, en el ámbito del arte, de un recurso también conocido como *suspense* que busca la expectación impaciente del lector o espectador por el desarrollo de una acción. El suspenso se experimenta cuando no se sabe qué puede ocurrirle a los personajes de una obra y, por lo tanto, se genera una particular atención ante el desarrollo del conflicto. El recurso suele utilizarse en las películas o libros policiales o de terror. Para que exista el suspenso, es necesaria la participación del público, que debe involucrarse con los acontecimientos. El autor tiene que sugerir pistas sobre el posible desenlace del conflicto, de modo tal que el espectador o lector pueda inferir o suponer qué es lo que está a punto de ocurrir. La resolución del nudo, finalmente, debe concretarse de manera lógica y de acuerdo a la verosimilitud del género. (Lee todo en: Definición de suspenso - Qué es, Significado y Concepto. Web. 10 jun. 2017 <<https://definicion.de/suspense/>>).

por la espalda. Pero ¡qué demontre! Si aquí traigo cargado mi revólver” (173).

A partir de este hecho usual: que alguien ve interrumpido su trayecto porque da un aventón a un desconocido o por algún tipo de percance, en la mente del conductor se irán desatando una serie de conjeturas sobre un posible asalto y sus perpetradores, ese grupo de indios campesinos a los que levanta y los cuales —luego se sabrá— vienen de un entierro. La sospecha y el miedo serán la mancuerna, el *leit motiv* que construirá la intriga del relato el cual, en términos de estrategia narrativa y del desenlace, resulta totalmente impactante.

Juan de la Cabada había llegado a la industria del cine, primero como extra en una película de Chano Urueta, *El escándalo*, 1934. De manera formal lo hace a través de su amigo Manuel Altolaquíre, poeta español exiliado en México y del escritor José Revueltas quienes lo presentarán con Luis Buñuel, para que participe en *Subida al cielo* (1952)². Al responder De la Cabada que sólo sabía hacer cuentos, Revueltas lo anima comentándole que no era difícil escribir un guion pues lo único que debía hacer era quitarles a éstos las descripciones del paisaje y las reflexiones del narrador. En efecto, el escritor campechano elabora el guion basado en una idea del español. Los diálogos estuvieron a cargo de Lilia Soleano Galeana y de Juan de la Cabada, quienes le imprimen el sabor popular, desenfadado y vital que tanto elogió la crítica en su momento.

En esta misma década, los 50, siguen otras películas y otros directores para los que trabaja De la Cabada, sólo o en colaboración, haciendo las funciones de argumentista, adaptador y guionista. Además de su trabajo con Mauricio de la Serna, José Revueltas y Luis Alcoriza en el guion de *La ilusión viaja en tranvía*, de 1953, dirigida también por

² A mediados de los cuarenta, De la Cabada trabajó primero escribiendo textos y guiones para el programa *El Diario de las Naciones Unidas (Murales de América)*, sobre figuras históricas y artistas de América). A su regreso a México en 1949, entra en relación con el productor español Manuel Altolaquíre que le propone unirse a la industria. Le encomienda la adaptación de la obra *El último raquero*, una historia de piratas cuya idea original era del español, aunque no se llevaría a cabo su filmación por falta de recursos económicos. Años más tarde el escritor retoma y desarrolla la idea en una novela del mismo título —que quedó inédita—, sobre la piratería en Campeche.

Buñuel, se suman otras seis cintas³, cuatro en los 60s⁴ y cuatro en los 70s. Al revisar su filmografía observamos que al avanzar las décadas su trabajo en el cine disminuye notablemente.

En los 70s, donde se ubica la versión cinematográfica de *La llovizna*, la situación del cine nacional se había transformado radicalmente por diferentes causas. Si bien, señala Emilio García Riera, existía una crisis por la estatización del cine nacional y un control de contenidos debido a la política cultural predominante, estéticamente hablando, es la mejor época de la cinematografía mexicana. Hugo Lara Chávez, por el contrario, habla del periodo de 1977 a 1982 como de un “nuevo oscurantismo” en la cinematografía del país que —dice— “ha pasado con más votos a la Historia de la infamia de la mano de un nombre: Margarita López Portillo” (Lara Chávez, en línea), hermana del entonces presidente José López Portillo⁵.

En 1968 es el director ruso-mexicano Sergio Olhovich quien lleva por primera vez a la pantalla *La Llovizna*⁶, cuento homónimo de Juan de

³ Colabora en el guion de *Canasta de cuentos mexicanos* (Dir. Julio Bracho, 1955), basada en un libro homónimo de Bruno Traven. Junto con Luis Alcoriza, hace el argumento y la adaptación de *Maratón de baile* (Dir. René Cardona, 1957). *El brazo fuerte* (Dir. Giovanni Corporal). Las cintas *Las señoritas Vivanco* dirigida por Mauricio de la Serna bajo un guion escrito por Josefina Vicens, el mismo de la Serna, y el argumento de Elena Garro, al igual que *La tijera de Oro*, guion de Luis Alcoriza sobre un argumento de éste último y de Juan de la Cabada son de 1958. Con el guion de *Sonatas/Aventuras del Marqués de Bradomin* (Dir. Juan Antonio Bardem, 1959) y en colaboración de José Revueltas Juan de la Cabada hace la adaptación de la novela de Ramón del Valle Inclán.

⁴ Durante los 60s continúa su trabajo en el cine. Realiza el guion para *Simitrio*, cinta dirigida por Emilio Gómez Muriel (1960), melodrama que recibió en San Sebastián, España, el premio Perla del Cantábrico a la Mejor Película de habla Castellana. Le sigue *Lola de mi vida* de 1965, basada en un cuento de Carlos A. Fernández, dirigida por Miguel Barbachano Ponce, y un guion escrito de manera colectiva por el propio director de la cinta, por Gabriel García Márquez y por Juan de la Cabada. En 1967, escribe junto con Luis Alcoriza el guion de la película *La chamuscada/ Tierra y libertad* (Dir. Alberto Mariscal).

⁵ Es en los 70s cuando tenemos las últimas cintas donde De la Cabada trabajó: *Calzonzín inspector*, dirigida por Alfonso Arau (1973) cuyo guion —basado en la obra de Nicolás Gogol, *El Inspector*. En 1975 escribe, sobre un argumento del director Luis Alcoriza y junto con éste, el guion para la cinta *Las fuerzas vivas*.

⁶ Nace en Soeban Djirigi, Indias Holandesas el 9 de octubre de 1941. Como realizador de cine y de televisión se forma en la Unión Soviética. Ha hecho más de 13

la Cabada como un cortometraje, mientras estudiaba en el Instituto Estatal de Cinematografía de Moscú, Unión Soviética⁷. Después, en 1977, y con un guion escrito por él mismo y por el escritor, realiza el largometraje basado en el mismo cuento. La película dura 87 minutos. Fue protagonizada por Aarón Hernán, Salvador Sánchez, Delia Casanova (en los papeles principales); Amado Zumaya y Silvia Mariscal (en los secundarios). La música estuvo a cargo de Raúl Lavista y la fotografía es de Rosalío Solano. La canción “Fallaste corazón” de José Alfredo Jiménez es el tema emblemático. La productora fue CONACINE en coordinación con Dasa Films, S.A. Fue estrenada el 29 de junio de 1978 y exhibida en los cines Géminis I, Vicente guerrero, Carrusel, Olimpia y Alamedas Dos. Duró en Cartelera 3 semanas⁸. Está clasificada en algunos sitios de internet dedicados al cine mexicano como “Drama. Intriga/racismo”, en otros como “cinta de suspenso”, una “curiosa mezcla entre ‘thriller’ y ‘road movie’”, e incluso como “cine de terror”⁹. Ha tenido una crítica favorable aunque en cierto sentido marginal (uno o dos ejemplares aparecen en el catálogo de algunas librerías, o en el comercio pirata). Es proyectada una que otra vez por el canal 11 de la televisión pública y en la Cineteca Nacional de México. La recepción de quienes han tenido oportunidad de verla actualmente es muy favorable —como puede comprobarse en los

largometrajes, iniciando su labor en los años 70s. También ha filmado decenas de documentales y cortometrajes. Por su obra ha recibido varios premios tanto en México (3 Arieles) como en el extranjero (1971, el ACE de Nueva York; 1974 premio de la Asociación de Cineastas de la URSS; 1976, el Catalina en el festival de Moscú; 1990, Juchimán de Plata en Colombia) En 1996 recibe la medalla de plata de la Sociedad de Directores, por sus 25 años de actividades ininterrumpidas. Ha sido jurado en festivales internacionales y nacionales, además de haber ocupado varios puestos de dirección en cooperativas y empresas de cine, como en organizaciones dentro del gremio cinematográfico.

⁷ Durante su estancia como becario en esa institución dirige otros cortometrajes: *El río Moscú en invierno* y *El cambio de guardia en la plaza roja* en 1964; *Balada*, 1965; *La muerte de Artemio Cruz*, 1967, sobre la novela de Carlos Fuentes.

⁸ En la página 397 y con el número de película 4131, de María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, aparecen los datos citados.

⁹ El director realizó en los 70s otras cintas de suspenso con rasgos fantásticos como es el caso de *Muñeca Reina* (1973), adaptación de un cuento de Carlos Fuentes; *Coronación* (1975) basada en la novela de José Donoso; *El infierno de todos tan temido* (1979), adaptación de la novela de Luis Carrión (Melón, en línea).

comentarios por internet— y, en cuanto a la crítica de cine, se ha destacado su excelente factura así como la moraleja ética y político-ideológica del filme.

La película de Sergio Olhovich se ajusta a un Modo de Representación clásico o Institucional (MRI) y a un parámetro realista. Combina el montaje alternado y la puesta en escena en varias partes. Mezcla tipos de discurso fílmico. Recurre a la modalidad de *Méliès* (se ilustran fantasías de los personajes o “prolepsis”, narrativamente hablando) y el montaje de planos breves para construir dos historias paralelas: el drama de Eduardo y el de los indios albañiles. Ello le da dinamismo a la historia y le permite al director introducir escenas, diálogos, que en el cuento original son elipsis, esto es, partes del relato que están implícitas o resultan ambiguas. Además se utiliza el discurso de Griffith pues se combina la imagen cinematográfica con el discurso narrativo propiamente dicho, a través del monólogo interior del protagonista.

El núcleo del argumento original del cuento “La llovizna” se conserva en la cinta, pero hay, como puede suponerse —amén del proceso de adaptación normal al discurso cinematográfico— una distancia temporal de casi veinte años entre el texto literario y la película, cambios de perspectiva y la actualización en la estructura de la historia como en los elementos del discurso narrativo y fílmico.

La sinopsis del film es la siguiente: Eduardo viaja por negocios a una provincia. Al regresar (sin la amante y con una fuerte suma de dinero) sufre un percance y es auxiliado por cuatro campesinos-albañiles a cambio de ser llevados a la ciudad. El viaje con estos indígenas prueba ser de gran tensión para Eduardo, que se pone cada vez más paranoico.

La película en cuanto a su estructura está construida por la alternancia de escenas que componen dos secuencias principales: La *secuencia A* corresponde a la vida del protagonista, las anécdotas de su viaje de ida y vuelta a un lugar en la provincia acompañado de su amante y las sorpresas que dicho viaje le depara. La *secuencia B*, corresponde al drama de los indios albañiles que se dirigen a la ciudad luego de enterrar a la niña Eusebita. Al final se unen ambas secuencias en un dramático desenlace. En términos narrativos estas secuencias están organizadas por enlace (una secuencia es interceptada por otra

hasta el desenlace común) y por enclave (hay dos secuencias que se desarrollan de manera paralela).

Secuencias

Secuencia A. La película se inicia con la imagen (escena 1) de los limpiadores en movimiento de un vehículo, vistos desde dentro. Al volante está Eduardo, cuarentón, casado con Patricia y padre de una hija, debe viajar por negocios a una provincia, según se lo ha ordenado su patrón. Invita como compañera de viaje a Luisa su joven amante. Al regresar (sin Luisa con quien ha peleado y con los cien mil pesos que acaba de cobrar) maneja toda la noche hacia el Distrito Federal, donde durante su viaje se presentan varias circunstancias que lo harán tortuoso y que finalmente marcarán su vida futura.

Secuencia B (escena 1): Se inicia con la escena de una familia de indios campesinos que están velando a una niña, hija y nieta de uno de ellos. Se realiza el entierro. A pesar de su dolor, deben ir a la capital para cumplir con su trabajo de albañiles. Se dirigen a la carretera a pedir un aventón, estando ahí y luego de algunos intentos fallidos, lo consiguen. Eduardo detiene su combi y luego de un breve diálogo los deja subir; pasan varios percances con la camioneta y con el que la maneja, quien desconfía totalmente de ellos, hasta llegar a la paranoia.

En lo básico el argumento presenta varios cambios respecto del relato. En cuanto a la caracterización del protagonista y su ubicación social, en el filme se le da un nombre, Eduardo, se trata de un hombre común y corriente de clase media, no un hombre que se enriqueció a raíz de la Segunda Guerra Mundial como señala Juan de la Cabada en su cuento y el cual también tiene familia e hijos. En éste, la ubicación de los hechos es un tanto imprecisa, puede tratarse de los 40s o 50s y no en los 70s como en la cinta; el móvil del viaje del protagonista es pasar un fin de semana de descanso, sólo, sin mujer e hijos, mientras que en la película hay una motivación explícitamente laboral y sexual. Ello sin duda nos hace tener una lectura distinta, orientada más a lo ético, a lo cultural y psicológico en el caso del cuento, y un acento político-social agregado en la película, pues se hacen alusiones a la atmósfera que siguió al movimiento estudiantil de 1968 y a la represión que seguiría hasta 1971.

La alternancia de las dos grandes secuencias cuyas escenas —la mayoría breves— se van entreverando de manera estratégica, le

imprime agilidad a la historia y una calculada tensión en momentos clave, enfatizada sabiamente por elementos como los close-ups de los rostros de los indios y de Eduardo, el intercambio de miradas y de frases lacónicas, los monólogos interiores, los *flashbacks* que muestran antecedentes de las situaciones y personajes, a todo lo cual se agrega la música de Lavista que entra sabiamente enfatizando el suspenso y la canción “Fallaste corazón”, del célebre compositor de canción ranchera, José Alfredo Jiménez, para ambientar una secuencia de cantina y con ello agregar un toque irónico¹⁰. Las informaciones e indicios que nos proporcionan los detalles de las escenas (iluminación, gestos, diálogos, actitudes, intenciones) son utilizados para lograr un horizonte de expectativas no sólo del espectador sino del propio protagonista dentro de la película. Por ejemplo, las escenas que relatan los prolegómenos del viaje así como la estancia de los amantes en la ciudad provinciana, alternadas con detalles sobre las labores del empleo de Eduardo como cobrador y los monólogos interiores del protagonista, aportan datos sobre su personalidad y las posibles explicaciones sobre su manera de actuar ante circunstancias distintas, sobre su mentalidad y sus valores. Es un hombre mediocre y pusilánime que se envalentona con los débiles y se humilla con los que piensa están sobre de él. Ciudadino, clasista y racista se muestra indiferente cuando —en una escena— una mujer indígena con su hijo a cuestas pide “una moneda, un pan” en el restaurante donde desayuna con su amante. En otra escena, él y Luisa presencian una danza prehispánica (de chinchines, de aztecas) como cualquier turista, cuando en la vida real no sólo se afrenta de sus raíces indígenas sino discrimina y desconfía de los indios vivos. Eduardo mostrará asco y terror ante los albañiles que levanta en la carretera, sobre todo por el anciano borracho y dolido por la muerte de su hija. Les atribuye mensajes ocultos y tenebrosos a sus conversaciones, a sus gestos y risas, intenciones aviesas a sus actos.

¹⁰ La famosa canción del compositor mexicano dice en una de sus partes: “Y tú que te creías /el rey de todo el mundo/ y tú que nunca fuiste/ capaz de perdonar. / Y cruel y despiadado /de todo te reías / hoy imploras cariño /aunque sea por piedad. / [...] La vida es la ruleta / en que apostamos todos / y a ti te había tocado / nomás la de ganar / pero hoy tu buena suerte/ la espalda te ha volteado / fallaste corazón / no vuelvas a apostar”.

La secuencia B, está también dividida en varias escenas que alternan con las de la Secuencia A. Las imágenes de la velación y el entierro de una niña, los llantos y gritos inconsolables de la abuela, los diálogos en español y en náhuatl que muestran la tristeza; algunos otros detalles como la procesión al panteón donde abundan las flores, donde se mezclan la música de banda y los cohetes con los llantos, aunado al encuentro de los deudos con un rebaño de borregos que circula en sentido contrario y que levanta toda una nube de polvo que obnubila la vista, se vuelven indicios de la vida y las tradiciones que existen todavía en el campo, pero también simbolizan la sumisión e la indefensión de los campesinos que son arriados como manadas, frente a un mundo que no los comprende.

La película se extiende a mostrar las corruptelas y el estado de violencia que priva en México: se soborna a un policía para librarse de una infracción, se llevan a cabo balaceras entre delincuentes y las fuerzas del orden, según escucha Eduardo en la radio durante el trayecto a la ciudad, también ha habido huelgas, escándalos de corrupción y revueltas políticas, por lo que hay retenes militares. Por donde quiera acechan los ladrones y secuestradores. Frente a este panorama amenazante, la imaginación intenta compensar la angustia, la desconfianza y el miedo. En un momento dado Eduardo imagina, mientras maneja, que llega sano y salvo a su casa, la esposa y la hija lo reciben cariñosas. Pero se trata sólo de la proyección de sus deseos.

Las escenas en la carretera cuando viajan juntos Eduardo y los albañiles están plagadas de momentos de tensión debido a diversos percances (escenas agregadas) que se van acumulando: la lluvia persistente y los consecuentes atascamientos de la combi en el lodo que obligan a empujarla dos o tres veces amén de otras paradas forzosas (a orinar, a cargar gasolina, a tomar un trago), en una de las cuales cambia los fajos de billetes del maletín para meterlos en los bolsillos del saco, mientras se percata que uno de los indios se ha dado cuenta de este movimiento. A las escenas que se agregan y alargan angustiosamente el trayecto se suman los obsesivos comentarios y preguntas del anciano albañil borracho y los diálogos con los otros en su lengua originaria, las risas que desquician a Eduardo.

La tensión llega al límite cuando uno de los indios le pide a Eduardo que detenga la camioneta, al hacerlo lo bajan amenazándolo con un

machete, le exigen les entregue el dinero del cobro que lleva en las bolsas, quiere escapar, pero lo arrastran y lo matan a machetazos, mientras la cámara enfoca los rostros alcoholizados y aviesos riendo a carcajadas. Pero todo y de nuevo, ha sido producto de la imaginación exacerbada de Eduardo, quien sigue vivo y manejando en medio de la noche lluviosa por una carretera oscura y solitaria, mientras escucha en el radio: “La hora Nacional”, el célebre y popular programa creado por el gobierno federal y transmitido por la XEW, programa y estación oficiales de gran popularidad durante décadas en México¹¹.

Eduardo detiene en otro pueblo la camioneta, les dice a sus pasajeros que no se bajen, que ahora regresa; corre por varias calles, pide ayuda a gritos, toca puertas y nadie abre; entonces escucha música y localiza de dónde viene, es una cantina de mala muerte, pero ahí unos tipos intentan robarle. Escapa de la situación corriendo despavorido hasta su vehículo y se aleja mientras los ladrones le disparan; en otra parada toma un tequila y también se expone a que le roben.

En el cuento dichos pasajes no aparecen, la tensión ascendente se construye sólo por la repetición obsesiva de las quejas y dudas del indio anciano —retomadas en la cinta— que parecen desquiciar al chófer del auto.

-¿Cómo estará Usebita?

-Pos ya ves.

-Tan bonita.

-Tan luciditos sus siete años.

Esta agüita no entrará ni siquiera cuatro dedos dentro de la tierra
¿verdad patrón?

¹¹ La XEW-AM, también conocida por su nombre comercial W radio es una estación de radio localizada en México, D. F. Es una de las estaciones más antiguas de la ciudad, pues comenzó a transmitir a partir de 1930. Es una emisora del Departamento Autónoma de Prensa y Publicidad del Ejecutivo Federal. El programa “La Hora Nacional”, salió al aire por primera vez el 25 de julio de 1937, con el objetivo de estrechar la comunicación con la sociedad y fortalecer la integración nacional a través del idioma, la cultura, las tradiciones y la creación artística. Su programación tuvo varias etapas. Con el paso del tiempo, el objetivo se amplió a ámbitos como la orientación de los servicios públicos y las campañas oficiales. Por un tiempo difundió música clásica y en otra época música popular de diversos estados del país. Actualmente sigue transmitiéndose e incluye diversas secciones: lectura de poesía, entrevistas, cápsulas informativas y de efemérides, deportes y cultura, así como bloques sobre las actividades del Presidente de la República.

-Ujú –respondí, conteniendo el resuello.
 Tras breve silencio, insistió:
 -Ni dos dedos, ni dos dedos ¿no cree, patrón?
 -Sí, claro –dije. Había que armarse de paciencia.
 Otro intervalo, y lo mismo:
 -Ni tanto así, ¿eh patroncito?
 Y luego, a cada rato:
 -Pos ni tantito, ni tantito puede ser...verdad, señor?
 Y más adelante vuelve a decir el viejo:
 -Ni dos dedos. ¿eh, jefe?
 -¡Ajá!
 -Ni uno...
 ...[Y más adelante]...
 -Ni siquiera uno...Ni siquiera un dedo, ni tanto así...
 -Claro.
 -Porque esta agüita sólo la manda Dios para refrescar las
 siembritas...
 -Naturalmente.
 -Para refrescar las siembritas y no para que entre mucho en la
 tierra ¿verdad? (de la Cabada/B 58-59)

La animadversión de Eduardo por quienes considera diferentes e inferiores se muestra a cada paso, en otra escena de la *Secuencia A*: delante de la camioneta va un camión de redilas que lleva atrás a varios campesinos con rasgos indígenas que trabajan quizá en la propia carretera. La ideología racista y clasista de Eduardo se pone de manifiesto cuando al verlos piensa: “Ahí deberían viajar estos indios, que se mojen...que se jodan...”. En una próxima parada Eduardo, con el pretexto de bajar a orinar, carga su pistola; sigue lloviendo a cántaros, el anciano indio baja de nuevo pero ahora, todavía más dolido y alterado por el alcohol se le abalanza a Eduardo para obtener una respuesta, acción que provoca que éste saque el arma y dispare al viejo y al resto de los indios. Eduardo sube a la camioneta. Al entroncar con la carretera de entrada a la capital, se siente aliviado momentáneamente, ya es de día. Llega a su casa y se siente enfermo; dormido le viene a la cabeza la imagen recurrente del anciano y de lo que hizo.

En otra escena, entrega el dinero en la oficina; sale y compra el periódico, en las páginas centrales dedicadas a los hechos policíacos lee en una pequeña nota: “Cuatro albañiles fueron asesinados en la

carretera...” (174). En la última escena de la película se celebra el cumpleaños de su hija con una animada fiesta infantil, pero lo siguen atormentando los recuerdos de lo sucedido, las palabras del viejo y la escena del crimen. Cuando su esposa le reclama por qué no se integra a la fiesta y que lo ve raro, éste le confiesa todo, la mujer lo mira incrédula, mientras él se queda en el sillón con la mirada en el vacío. El trauma psicológico seguirá atosigando a Eduardo, pero su vida —se colige— no tendrá cambio alguno. En este sentido, hay una visión no sólo escéptica sino fatalista respecto de ciertos comportamientos humanos.

El cuento de Juan de la Cabada, por su parte, termina —se deduce— cuando llegan a la ciudad todos vivos, aunque en la memoria del protagonista continúan “la obscuridad, el misterio y la llovizna”. Luego, en un gran salto temporal, nos informa el protagonista que tuvo dos hijos, un niño y una niña la cual enfermó, y que “Ahora, duro como soy de corazón, así que ha muerto ella, me pongo blando a veces en el auto. Lluve y recuerdo tal ‘un soplo’ las palabras del viejo indio” (174).

Las secuelas socio-culturales y morales tanto en el cuento como en la película son evidentes, una culpa de clase se cierne sobre el sujeto y se traslada a la mente del receptor, amén de la empatía porque comparte en carne propia la tristeza de cualquier padre que pierde a un hijo o hija.

Conclusión

El cuento tiene un grado de ambigüedad que intensifica la sensación del suspenso e incluso de temor. Se centra en un viaje compartido, en los diálogos lacónicos entre los indios y el chófer del auto; en un juego de la imaginación y el lenguaje que crean un horizonte de expectativas que definen los hechos futuros.

En la película de Sergio Olhovich, la historia se extiende para llenar los vacíos del relato con escenas plagadas de indicios y caracterizaciones, informaciones para situar los hechos en una realidad histórica precisa, principios de los años 70s. Agrega un desarrollo dramático más complejo del protagonista, para mostrarnos la constante ambivalencia cultural y moral en la que vivían los mexicanos en una época conflictiva. La visión anti-indigenista y clasista de Eduardo en el cuento de Juan de la Cabada se acentúa en la película, con la cauda de prejuicios que ello conlleva y que en parte de la población de México sigue vigente. Si en el texto narrativo, la palabra tiene un poder insospechado para cambiar el

rumbo de los acontecimientos, en el filme el significado de los diálogos y el monólogo interior del protagonista abona a un sentido más político: el hombre se autodefine y empodera de acuerdo a la forma en que caracteriza al “otro”.

Espacio literario y espacio fílmico
De *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* (1990) de Senel Paz a
Fresa y chocolate (1993) de Tomás Gutiérrez Alea

Nancy Berthier

Université Paris-Sorbonne CRIMIC EA 2561

Nancy.Berthier@paris-sorbonne.fr

Resumen: Este texto considera la cuestión de la adaptación cinematográfica a partir de la noción de espacio con un estudio de caso (el texto literario *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, escrito por Senel Paz en 1990, y la película *Fresa y chocolate* de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, estrenada en 1993), que permite definir unas propuestas teóricas sobre la peculiaridad del espacio fílmico.

Palabras clave: Tomás Gutiérrez Alea, Senel Paz, espacio cinematográfico, revolución, Cuba

Résumé : Ce texte considère la question de l'adaptation cinématographique à partir de la notion d'espace à travers une étude de cas (le texte littéraire *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* écrit par Senel Paz en 1990 et le film *Fresa y chocolate* de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío de 1993) qui permet de définir la particularité de l'espace fílmique.

Mots-clés : Tomás Gutiérrez Alea, Senel Paz, espace cinématographique, révolution, Cuba

Abstract: This text considers the question of film adaptation by focusing on the notion of space in a case study (the short story *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, written by Senel Paz in 1990, and the film *Fresa y chocolate*, by Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, released in 1993), which allows us to define theoretical proposals about the nature of the cinematic space.

Key words: Tomás Gutiérrez Alea, Senel Paz, cinematic space, revolution, Cuba

Mucho se ha escrito ya sobre las cuestiones de adaptación cinematográfica de obras literarias y ya hoy en día contamos con unos cuantos libros teóricos cuyas conclusiones convergen y se pueden considerar definitivas, más allá del aspecto taxonómico en que a veces difieren según el campo disciplinario o metodológico desde el que se sitúan (ya sea el de la literatura, del análisis fílmico, de la narratología, de la semiótica, etc.). Sin embargo, nos parece que la cuestión del espacio, que se puede considerar como céntrica en la problemática general de la adaptación, ha sido estudiada con el debido interés. Este texto intentará considerarla desde el ángulo específico del análisis comparado de dos obras cubanas de los años 90: el texto literario *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* de Senel Paz y la película *Fresa y chocolate* de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, siendo el primero el “texto fuente” de la segunda. Después de asentar teóricamente las bases teóricas de las cuales partimos, caracterizaremos el paso de la primera a la segunda obra a nivel espacial antes de detenernos en un aspecto concreto y relevante, el del espacio de aprendizaje de la relación David/Diego, la “Guarida”, para terminar con el análisis de un elemento esencial de su decorado: la puerta¹.

Espacio literario y espacio fílmico

En un texto ya antiguo pero fundamental en la historia teórica de las relaciones entre cine y literatura, André Bazin se proponía hacer una “Defensa de la adaptación” desde la reivindicación de un “cine impuro”². Según el crítico francés, la cuestión de la adaptación cinematográfica de obras literarias no era más que una variación moderna de un fenómeno antiguo, ejemplificado entre otras cosas por la influencia de la escultura gótica en el repertorio del Renacimiento pictórico. Concluía su “defensa” afirmando que entre literatura y cine, “no hay competencia y sustitución sino adjunción de una dimensión nueva” (Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?* 106). A partir de ahí, los teóricos más pertinentes han desarrollado, a finales de los setenta, una visión de

¹ Este texto prolonga otro que dediqué a la película *Fresa y chocolate*, pero desde la perspectiva del relato de aprendizaje (Berthier, « Cinéma et récit d'apprentissage dans *Fresa y chocolate* »). Para una contextualización de la película en el marco del cine de Tomás Gutiérrez Alea, remito a mi libro *Tomás Gutiérrez Alea et la Révolution cubaine*.

² Las traducciones al español de las citas o expresiones en francés son de la autora.

la adaptación literaria que no se fundamentaba en el tradicional y estéril debate en torno a la fidelidad/infidelidad sino en la voluntad de poner de realce el hecho de que cine y literatura son dos artes con características específicas y que su encuentro se plantea en términos de “transmodalización”, para emplear una palabra de Gérard Genette (*Palimpsestes*), con lo cual, en vez de juzgar su relación artística según un eje de tipo moral (bien/mal o menos/más), era preferible analizarla en términos de similitud/diferencia, lo que permitía poner de relieve, de manera comparada, la especificidad de ambas artes a partir del punto en común de un mismo relato. A finales de los setenta, fue pionero Francis Vanoye en este acercamiento, nutrido por los aportes de la narratología (*Récit écrit, récit filmique*). Lo siguieron Michel Serceau o Sergio Wolf, entre muchos otros.

Aunque este criterio se puede aplicar a varios aspectos del relato (elaboración del personaje, construcción narrativa, diálogos), sin embargo, me parece que la cuestión del espacio ocupa un lugar aparte y, como lo anuncié en la introducción, es céntrico. En efecto, si adoptamos la terminología de Francis Vanoye que apunta los “códigos específicos” de cada arte (42-43), debemos reconocer que el espacio es el elemento en el que más se diferencian literatura y cine. En efecto, como lo asentó con razón André Gardies en su obra *El espacio en el cine*, la potente preeminencia en los estudios tanto literarios como cinematográficos de la —hay que reconocerlo— fecunda corriente narratológica ha dejado muy a menudo en un segundo lugar la dimensión espacial para privilegiar lo temporal, cuando en realidad se trata de un rasgo definitorio del relato cinematográfico: “en él, el espacio no solamente es necesario sino que se trata de un dato constitutivo. Sin él, no hay espectáculo” (10). La especificidad del espectáculo cinematográfico radica antes que todo en el hecho de que se trata de una “experiencia del espacio” (215) que, según Gardies, opera en varios niveles: el de la entrada a la sala de cine, cuya pantalla abre la puerta a otro espacio, el de la estructuración del relato, que se construye a partir de escenas que construyen el espacio filmico y, por fin, el de la descripción. Este último componente es común a la literatura y al cine, según un régimen narrativo que identificó Philippe Hamon como “lo descriptivo” (*Introduction à l’analyse du descriptif*) en su

dimensión literaria y que André Gardies exploró desde el propio cine en *Describir en la pantalla*.

Caracterización del espacio literario en *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* de Senel Paz

La importancia del espacio en una novela es variable en función del estilo del autor, del género literario o de la corriente en la que se inscribe, lo cual determina en adelante unos criterios a su vez muy variados a la hora de adaptarla. Una novela realista del siglo XIX, por ejemplo, dedica mucha importancia a las descripciones; una novela corta verá limitadas sus posibilidades de desarrollar la descripción; una novela de tipo psicológico se dedicará más a la exploración de los sentimientos y estados de ánimo de los personajes, etc. El cuento o la novela corta se caracterizan por un estilo en general elíptico que va a lo esencial. Según Jean-Pierre Aubrit:

La novela corta [...] solo hace emerger elementos dispersos en un fondo de nada : gestos sin muchas motivaciones, fragmentos de vida que debemos relacionar entre sí o conectar con un conjunto que se queda en la sombra, esbozo de decorados a veces cercanos a la abstracción (*Le conte et la nouvelle*, 151).

En el caso de la obra de Senel Paz, *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, se trata de una novela corta de 62 páginas (en su edición Txalaparta), escrita en primera persona, y que se focaliza en los pensamientos y sentimientos de un narrador, David, joven cubano afiliado a las Juventudes del Partido Comunista de Cuba (UJC), quien va a conocer a Diego, homosexual en ruptura con el régimen, en una estructura narrativa que funciona según el modelo del relato de aprendizaje. El marco topográfico general (“La Habana”) aparece muy pronto, de forma explícita (Paz 11) y reaparecerá varias veces en el texto, como un fondo urbano constantemente presente, pero no se describirá como tal la ciudad, excepto en un momento breve (42-43). Aparte de este marco topográfico general, se citan en el texto unos pocos subespacios: la heladería Coppelía, el teatro, la casa de Diego, bautizada La Guarida, el cuarto de David, la escalinata de la universidad y el restaurante “El conejito”. Van dibujando una topografía del relato de aprendizaje y constituyen puntos de referencia que, sin embargo, no se describen como tales y tienen un papel esencialmente funcional: son lugares

donde están los personajes, a los que van o de donde salen. La Guarida, que tiene un estatuto aparte en la medida en que reaparece varias veces como lugar céntrico del aprendizaje, se presenta, la primera vez que aparece, de manera global:

El apartamento, que en lo sucesivo llamaré La Guarida, pues no escapaba de esa costumbre que tienen los habaneros de bautizar sus viviendas cuando son minúsculas y viven solos [...], consistía en una habitación con baño, parte del cual se había transformado en cocina. El techo, a un kilómetro del suelo, se adornaba en las esquinas y el centro con unas plastas de vaca que en La Habana llaman plafones, y al igual que las paredes y los muebles, estaban pintados de blanco, mientras que los detalles de decoración y carpintería, los útiles de la cocina, la ropa de cama y demás eran rojos. O blanco o rojo, excepto Diego, que se vestía de tonos que iban del negro a los grises más claros, con medias blancas y gafas y pañuelo rosados. Aquel día, todo el espacio lo ocupaban santos de madera, todos con unas caras que deprimían a cualquiera (Paz, 20).

Posteriormente, nos enteramos, al hilo de la narración, de algunos elementos del mobiliario que incluye: un “refrigerador” (41), una “mesa” (41), una “silla” (27) y un suelo cubierto con “losetas” (23), sin entrar en más detalles. El único mueble al que le dedica un poco más de atención el narrador es una “butaca” cómoda: “La butaca de John Donne se hundió hasta dejarme el culo más bajo que los pies, pero con un simple movimiento hallé la comodidad perfecta” (22). Por fin, el apartamento está delimitado por un balcón (23, 34) y una puerta (21, 28, 51), que tienen un papel meramente funcional (dentro/fuera) y que quedan sin describir. El lector puede, por otra parte, deducir que el apartamento viene decorado por los objetos de los que hablan Diego y David, como son unos libros, un crucifijo, etc., pero no se describe con detalles, fuera de su ambiente general, la semblanza del lugar.

Para resumir, el espacio en el texto literario de Senel Paz tiene de hecho un papel indudable en la narración en la medida en que se elabora a partir de unos polos que sirven de puntos de referencia con respecto al relato de aprendizaje, en cambio, no se vincula en absoluto con una dimensión descriptiva. Se define, por consiguiente, como un espacio relativamente abstracto, en particular el lugar por excelencia del

aprendizaje: La Guarida. Este espacio, implícitamente designado en el mismo título del relato por el sustantivo “bosque”, adquiere una vertiente simbólica. El “bosque” del cuento es un lugar cerrado y prohibido (por el peligro que encierra), donde el “hombre nuevo” (David, nueva modalidad de la caperucita roja) se enfrenta con el “lobo” (por eso se llama La Guarida), Diego, que encarna el peligro pero también la posibilidad de enfrentarse con lo prohibido, de ponerlo a prueba en su proceso de aprendizaje.

Caracterización del espacio en *Fresa y chocolate* de Tomás Gutiérrez Alea

Se ha comentado ya el proceso de adaptación de la novela corta al filme pero esencialmente desde el punto de vista narrativo. Sin embargo, lo que nos parece fundamental a la hora de confrontar los dos relatos es la manera en que, a partir de este espacio bastante abstracto de *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, la película se fundamenta en la creación de unos auténticos lugares, concretos e individualizados. Un relato cinematográfico no se puede asentar en un espacio abstracto ya que la dimensión visual es intrínseca al cine. Narración y descripción van juntas. Al no tener que fundamentarse en un espacio descrito previamente en la novela, los guionistas y directores disfrutaron de una amplia libertad para crear el espacio de *Fresa y chocolate*. Encontramos en la película un mismo principio de elaboración de unos polos que tienen un papel funcional en el relato de aprendizaje. Algunos son retomados del texto literario: La Guarida, la heladería Coppelía, el cuarto de David en la universidad y las calles de La Habana. Otros se suprimieron: el teatro y el restaurante “El conejito”. Algunos se metamorfosearon o ampliaron; así, por ejemplo, la escalinata de la universidad es completada por otros espacios universitarios. Y por fin, otros se añadieron, como la posada del inicio de la película, el Cristo de La Habana o el apartamento de Nancy, personaje inexistente en la novela corta.

Entre el texto literario y el texto fílmico se procede a un doble proceso de dilatación. Primero, una dilatación de tipo topográfico. El número de espacios representados en la película es cuantitativamente mayor, con lo cual se amplía considerablemente la visión de la ciudad de La Habana, a la cual los guionistas y directores han rendido un auténtico homenaje. El otro tipo de dilatación se debe a la

transformación de un texto no descriptivo en un arte descriptivo por naturaleza. Con la adaptación, los espacios se concretan. La consecuencia de esta operación es la transformación del papel del espacio en la ficción. Si los espacios siguen teniendo la dimensión funcional que habíamos advertido en el texto literario, en cambio ya no se definen como simples polos articuladores del relato de aprendizaje. Al concretarse, introducen una dimensión nueva que va a complementar el relato y conferirle unos toques ya radicalmente distintos. Al evocar el proceso de escritura del guion, Senel Paz precisó: “son obras completamente independientes. [...] Yo me planteé el trabajo como una reescritura. Jamás abrí el cuento para escribir el guion” (*Viridiana* 146). En un inicio, la elaboración del guion se fundamentó precisamente en un proceso de independización con respecto a la novela corta, cuyo primer acto fue “imaginar”, en el sentido propio de poner imágenes. Las imágenes, por consiguiente, tuvieron un papel fundamental en el proceso de adaptación de la novela, entendido como creación de un nuevo relato. Precisa el escritor/guionista: “Comenzamos a darle vueltas a la historia, a trata de *ver* a los personajes, de darles un rostro, una gestualidad, un tono, a *imaginar* los lugares por donde se habían de transitar, y a tratar de encontrar el camino que habría de recorrer la trama en su nueva forma de ser contada” (*Viridiana* 119). Al mismo tiempo, tenían que encontrar imágenes cuyo papel no se redujera a una mera ilustración: “No siempre una imagen vale por dos mil palabras, comenta. La capacidad de sugerir que tienen las palabras puede verse anulada por imágenes que limitan, que cierran el paso a la imaginación” (*Viridiana* 119-120). De manera que el principal reto de los guionistas en el momento de “imaginar” los lugares de la ficción, y de los directores en la fase de localización con vistas al rodaje, fue encontrar un equilibrio entre el papel propiamente funcional del espacio cinematográfico y un “más allá” que permitiera no “cerrar el paso a la imaginación”, es decir, que las imágenes no se agotaran en una estricta inmanencia.

La Guarida, espacio del aprendizaje

Como lo hemos comentado, los espacios en *Fresa y chocolate* son numerosos. Sin embargo, uno de ellos tiene un relieve particular en la ficción, tanto a nivel cuantitativo como cualitativo: se trata del apartamento de Diego, La Guarida, a partir del cual nos vamos a

fundamentar a continuación para poner de realce la especificidad del espacio cinematográfico en la película.

Desde el punto de vista cuantitativo, La Guarida se impone como el espacio por excelencia de *Fresa y chocolate*. Se descubre en la cuarta secuencia de la película y después, 18 secuencias (sobre un conjunto de 49 en total) tendrán lugar ahí, las más largas y decisivas, desde un punto de vista dramático. La proporción es todavía mayor si se toma en cuenta su duración en la medida en que se desarrollan durante casi las dos terceras partes de la película (60 minutos y 20 segundos sobre una duración total de 105 minutos y 49 segundos). Más de la mitad de ellas (10, en total, o sea, 41 minutos y 16 segundos) representan a Diego y a David, que conversan solos en La Guarida. Para parodiar el título de la novela de Mario Vargas Llosa, la primera referencia literaria de la película (*Conversación en La Catedral*), ésta se hubiera podido titular “Conversación en La Guarida”.



[Imagen 1: La Guarida]

El hecho de situar una parte considerable del filme en el espacio interior del pequeño apartamento de Diego, reducido además, en la mayor parte de las secuencias, a un solo cuarto (el salón), hubiera podido resultar extremadamente anti-cinematográfico debido a una falta de variedad espacial y de una limitación de la acción. Sin embargo, la introducción de un factor cualitativo permitió evitar este riesgo. En efecto, los guionistas y directores concibieron el espacio de La Guarida

como un “lugar” auténtico, en el sentido antropológico del término, que así define Marc Augé: “simultáneamente principio de sentido para los que viven en ella y principio de inteligibilidad para el que la observa” (*Non-lieux* 68). Los lugares antropológicos son dotados de una dimensión identitaria “porque han sido investidos de sentido [...] cada nuevo recorrido, cada reiteración ritual hace más fuerte su necesidad y la confirma” (69). La Guarida no es solamente el espacio donde vive Diego sino también y, sobre todo, la expresión de su identidad. Como tal, se opone al cuarto estudiantil de David, especie de “no-lugar”, para usar la terminología de Marc Augé, cuya impersonalidad monótona es el exacto contrapunto del piso de Diego.

La Guarida se ubica en un edificio que ya se puede definir como lugar antropológico, poseedor de una historia e identidad propias. Los directores utilizaron el escenario real de “un antiguo hotel que deja[ron] tal y como estaba” (Alea, *Guía crítica del cine cubano de ficción* 145). La entrada del inmueble, dotada de una elegante escalera, remite a una grandeza pasada, pre-revolucionaria, pero al mismo tiempo se insiste en su pertenencia a la sociedad pos-revolucionaria con una serie de signos explícitos: un tablero, en el cual se divisan Imagenos de José Martí y de Che Guevara, y una pintura mural representando a Camilo Cienfuegos con la bandera cubana “de la década de los años ochenta”, según Jorge Yglesias (García Borrero, *Guía crítica del cine cubano de ficción* 151). En la propia escalera se puede ver en la pared un discurso firmado por Fidel Castro, y nos da tiempo para leer, aparte de su nombre, la frase “Decimos Patria o muerte”. El edificio es el lugar de la identidad social oficial, revolucionaria, que se caracteriza por la presencia de todo un vecindario preparado para reparar cualquier tipo de desviación y delatarla.

La Guarida de Diego no corresponde con los referentes identitarios del edificio sino que se elabora como un auténtico “jardín secreto” en el cual, según el propio personaje declara la primera vez que descubrimos su casa: “no se recibe a todo el mundo”. En este lugar anida una identidad propia, protegida, que tanto el espacio como su decoración, cuidadosamente elaborada, delatan. Se caracteriza por una prolijidad y una diversidad que permiten al director evitar la posible monotonía de un espacio único («huis clos»). La decoración del piso de Diego lo llena todo, desde el suelo hasta el techo. Innumerables objetos se acumulan

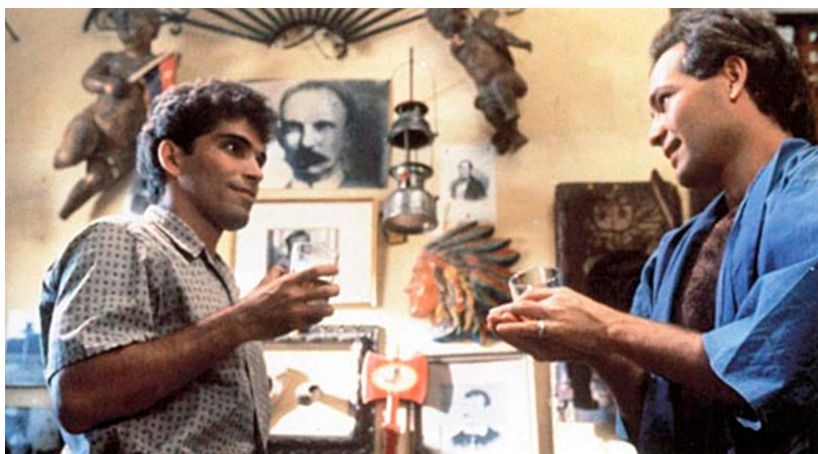
en él e incluso lo saturan, mientras que las estatuas de Germán quedan depositadas en el salón. La decoración exuberante del piso se compone de objetos heteróclitos, que funcionan como referentes identitarios para Diego. En la versión publicada de la penúltima versión del guion *Viridiana*, Senel Paz y Gutiérrez Alea describieron el espacio de este modo:

Se trata de un espacio único, desordenado y extravagante en el juicio de David, pero a la vez fascinante. Las paredes están cubiertas de anaqueles con libros, cuadros, afiches, fotos, máscaras y los objetos más disímiles y atractivos. Del techo cuelgan sonajeros, móviles y cosas. Hay montones de revistas y montañas de papeles sobre el piso y los muebles. Pero todo es un aparente desorden, allí cada cosa tiene su lugar y su significado, y a pesar del abigarramiento, la habitación resulta agradable y espaciosa para una persona (22).

En el guion, una de las paredes de La Guarida es designada como “el Altar cubano”, y su descripción nos guía hacia el sentido que le podemos dar al lugar en su relación identitaria con Diego:

Al fondo se encuentra el Altar Cubano (para describir y detallar el cual tenemos toda la película). No está dedicado a dioses sino al Arte, a la Nacionalidad, a la Cubanía. Lo componen los más diversos motivos relacionados con la cultura cubana entendida en su más profundo sincretismo de lo africano y lo español, lo culto y lo popular (22).

El uso del término “Altar” remite al carácter sagrado, no solamente de la pared del salón, sino también del conjunto. Dicha decoración no tiene un mero valor “decorativo” (en el sentido propio del término) sino que remite a un conjunto de valores que configuran la cubanidad en el sentido que le confiere Diego.



[Imagen 2: El Altar cubano]

Esta cubanidad es antes que todo cultural y se fundamenta en la presencia de artistas cubanos muy variados: escritores como José Martí (1853-1895), José Lezama Lima (1910-1976) o Virgilio Piñera (1912-1979), pintores como Servando Cabrera Moreno (1923-1989) y escultores, como Esterio Segura (1970-), quien realizó las estatuas del personaje de Germán (Campa 118). También se representa el ballet, con un par de zapatos de baile, al igual que la música, presente tanto en banda sonora con música de Ernesto Lecuona (1895-1963), Ignacio Cervantes (1847-1905) o Pablo Milanés (1943), que definen un espacio identitario sonoro, como a nivel visual con las carátulas de los discos o las fotos colgadas en la pared. La cultura de élite se contrapone a la cultura popular: en un pequeño altar se yergue una estatuilla de la Virgen de la Caridad del Cobre, la patrona de Cuba, venerada por Diego. Notemos que los referentes culturales de Diego privilegian algunas figuras problemáticas de la cultura pos-revolucionaria, como Lezama, Piñera o Milanés, apartadas durante algún tiempo de la cultura oficial. Lo mismo se puede decir de sus prácticas religiosas, visibles en la decoración. Uno de los pocos autores que se sustraen a esta ley es José Martí, el “apóstol de la Revolución”, que tiene un papel destacado en el “panteón” de Diego. Sincrético, éste no duda en reivindicar esta figura tutelar de la cultura cubana, venerada desde luego tanto dentro como fuera del país. Abrirá más tarde su panteón a unos símbolos de la cultura oficial, traídos a su casa por David: el bracelete del 26 de julio,

una foto del Che y otra de Fidel. Aunque la mirada de Diego parece un poco escéptica cuando David le comenta: “¿No forman parte de Cuba?”, durante gran parte de la película se vislumbrarán en el trasfondo, lo cual confiere a la cultura de Diego un toque “omnicomprensivo”, para emplear la palabra de la que con razón se valió Carlos Campa Marcé para caracterizarla (94). A estas referencias nacionales se van sumando numerosas referencias internacionales como la figura de Hemingway, visible en una fotografía, o la de John Donne, poeta inglés, presente gracias a la butaca que lleva su nombre.

Si el espacio tiene una importancia destacada en la película, se debe a que funciona a nivel de la escenificación de manera homogénea con los demás componentes fílmicos, en particular con los diálogos, la banda sonora y la actuación de los actores. En la película, hay muy pocos momentos de índole estrictamente descriptiva, que corresponderían a su equivalente literario de suspensión de la acción. El espacio y su decorado están presentes a lo largo de la acción. Es la escenificación la que invita al espectador a otorgar una importancia específica a cada uno de los elementos que la componen y a descubrir el sentido de un conjunto que parecía *a priori* caótico y heterogéneo. En efecto, la primera vez que aparece La Guarida en la película, la presentación del espacio se hace desde el punto de vista de David, que la va descubriendo. Tanto el espacio en su conjunto como los objetos que encierra se perciben, mediante el montaje, a partir de su mirada curiosa y asombrada. Si los planos medios nos permiten apreciar el ambiente desordenado del conjunto, los planos cercanos y primeros planos nos acercan a unos elementos particulares del decorado, como el cuadro de Servando Cabrera o las estatuas de Germán. En el primer diálogo que se entabla entre los personajes, son los diálogos los que permiten conferir un sentido a ciertos objetos, como las estatuas, comentadas por Diego. De la misma manera, la butaca se identifica como un lugar privilegiado en La Guarida, el de la lectura, y calificada como “de John Donne”. Luego, el sentido de numerosos objetos de la decoración aparecerá durante las conversaciones entre los dos amigos: la planificación y el encuadre permitirán al espectador identificarlos o los diálogos se focalizarán en ellos, como por ejemplo en el caso de una foto que David toma por una foto de familia cuando se trata de un retrato de José Lezama Lima, “uno de los grandes escritores de este

siglo, un cubano universal”, según comenta Diego. Al hilo de la narración, el espectador irá construyendo, a partir de los elementos espaciales, la identidad de Diego, quien se define como un auténtico microcosmos, un santuario que es al fin y al cabo el refugio de una idea alternativa de la cubanidad, en oposición a la cultura oficial, simbolizada por el edificio en el que se encuentra.

Para una estética de la puerta cinematográfica

Entre los elementos del decorado de la Guarida, uno en particular atrae la atención cuando se mira detenidamente la película y tiene un sentido particular en el marco de la adaptación cinematográfica: la puerta del apartamento. En efecto, el motivo de la puerta en la novela corta está presente pero dotado, como lo hemos visto, de un papel meramente funcional. También es funcional en la película el sentido de la puerta que va cobrando sin embargo un relieve muchísimo mayor, y el cual remite, en última instancia, a una de las dimensiones más interesantes de la película de Alea, como lo veremos en adelante.

En el relato de Senel Paz, la puerta del apartamento aparece tres veces. Cuando el narrador relata su primera visita a La Guarida, escribe: “Fue [Diego] a cerrar la puerta. ‘¡No! le atajé’ ” (*El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, p. 21). Cuando sale de esta primera visita, la presencia de la puerta adopta la forma indirecta del portazo: “¡No! y salí con un portazo [...] Eso estuvo bien, me dije en la calle, aún con el portazo en los oídos; ni quitarle los libros ni aceptarlos como regalo” (28). Por fin, cuando, al final del relato, David sigue a Diego a su casa después de haberlo visto subir a un carro diplomático, la puerta reaparece: “Subí tras él y entré antes de que pudiera cerrar la puerta” (51). Lo que aparece con evidencia, a partir de estas tres ocurrencias, es que la puerta tiene un papel antes que todo funcional y muy puntual, vinculado con una función narrativa muy precisa: abrirse o cerrarse. No se vale el escritor de todas las potencialidades que encierra el motivo de la puerta a nivel literario.



[Imagen 3: Bienvenido a La Guarida]

En el filme, en cambio, la puerta adquiere otro rango y no es pura casualidad si es lo que se le muestra primero al espectador en la primera secuencia que tiene lugar en La Guarida, en una escenificación que la instaure como un punto cardinal del espacio. La cámara, dentro del apartamento, se mantiene fija unos segundos sobre la puerta cerrada y asistimos a la entrada en la casa de los dos protagonistas: “Bienvenido a la Guarida” exclama Diego y mientras va abriendo las persianas, descubrimos poco a poco dicho espacio.

Como en la novela, el primer papel de la puerta en la ficción cinematográfica es su funcionalidad. De hecho, la funcionalidad del motivo de la puerta en el cine se remonta a una larga tradición, la del cine mudo de ficción, en la que servía de auténtico signo de puntuación para los espectadores, señalando los cambios de espacios. La funcionalidad de la puerta en *Fresa y chocolate* es, según esta tradición, delimitar el espacio interior de la casa de Diego, su territorio. En la primera visita de David a Diego, la puerta es el motivo de una pequeña escenografía que la instaure como elemento clave del espacio. David se queda primero en el umbral, a mitad de camino entre exterior e interior, negándose a pisar este territorio. Cuando por fin Diego consiga hacer que entre David, éste se negará a que cierre la puerta, como si necesitara conservar un contacto con el exterior. A partir de esta secuencia inaugural, el hecho de abrir o cerrar la puerta, de entrar o salir, va a puntuar la narración. Como la principal actividad de los personajes en

la película es la conversación, cada franqueamiento representa una micro acción cuyo papel consiste en ritmar la ficción. La Guarida es realmente un lugar “donde no se recibe a todo el mundo”: espacio autorizado para unos (Nancy, David), prohibido para otros que serán expulsados (Miguel, el compañero de David y Germán). Estar o no estar en La Guarida, este es indudablemente uno de los envites narrativos de la película, definido por la funcionalidad de la puerta.



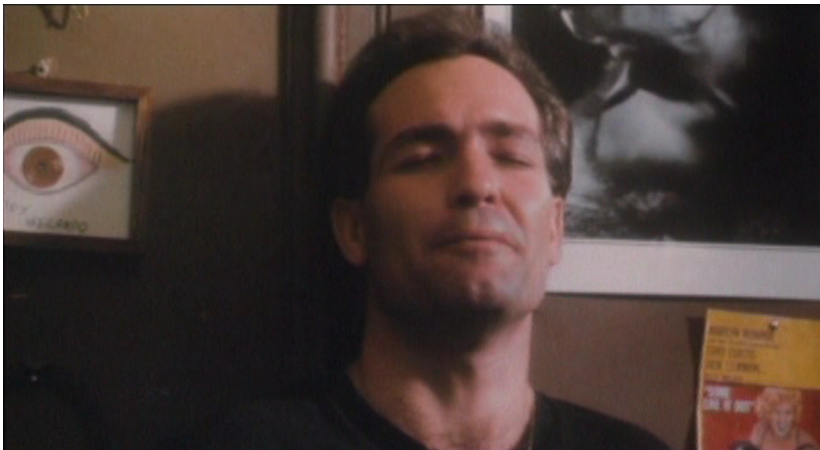
[Imagen 4: David expulsado de la Guarida, va a franquear la puerta]

A diferencia de la literatura, que puede, como es el caso en *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, ser nombrada pero no descrita, en el cine, la puerta franqueada siempre es una puerta representada, ya sea parcial o totalmente. Con lo cual, la funcionalidad va unida siempre a una estética del motivo, más o menos desarrollada según las películas. En *Fresa y chocolate*, la estética de la puerta de La Guarida está relacionada íntimamente con la estética del apartamento de Diego, definido como lugar antropológico. Un solo plano se enfoca en su parte exterior, la mayor parte de los planos se filman desde el interior, como un elemento más del decorado. Es incalculable el número de planos en que aparece, ya sea en los momentos en que se produce la acción de entrar/salir, ya sea en los momentos en que es un elemento decorativo entre otros del espacio, visible de manera más o menos destacada en la profundidad de campo. Sea lo que sea, el espectador “lee” la puerta al igual que “lee” el resto del decorado. Notemos de entrada su carácter

imponente, desproporcionado en relación con la superficie del lugar: se trata de una puerta de doble batiente. La opacidad de su masa sombría, que contrasta con la blancura de las paredes, la instituye como auténtica barrera entre un aquí y un allá (interior/exterior). Además, la refuerza una especie de contrapuerta con vidriera, situada en el exterior. Al igual que el resto del apartamento, y según un mismo principio fetichista, Diego la ha transformado en objeto decorativo al colgar en ella varios objetos e imágenes de su panteón personal, que el espectador irá descubriendo en función de los sucesivos encuadres. En su parte derecha, están dos imágenes, una foto muy famosa de la actriz Marilyn Monroe, en blanco y negro, debajo de la cual se ha colocado el cartel de una de las películas que protagonizó la actriz norteamericana, *Algunos prefieren quemarse*, película del 59 de Billy Wilder, uno de los directores predilectos de Alea (en la que las puertas también tienen un papel destacado). En el guion publicado, los guionistas subrayaron la importancia para ellos de la presencia visual de este cartel, en la profundidad de campo: “en otra pared, o quizás contra la puerta de la calle [...] hay un afiche de *Algunos prefieren quemarse*, el cual, por su ubicación, con frecuencia quedará al fondo de los personajes en el trayecto de la película” (*Viridiana* 24). Estas dos imágenes remiten a la identidad sexual de Diego, ya que Marilyn es un indudable icono gay, y *Algunos prefieren quemarse* una película mítica para la comunidad homosexual por su tema (hombres disfrazados de mujeres) y la ambigüedad con la que se cierra: “Nobody is perfect”. También constituyen un indudable homenaje al cine de Wilder por parte del director Alea. En la parte izquierda de la puerta, tres objetos destacan: una especie de crucifijo, el dibujo enmarcado de un ojo debajo del cual está escrito “te estoy velando” (que puede remitir tanto al ojo de la buena suerte como, en un plano más irónico, al símbolo de los CDR) y una herradura. Estos, que remiten a unos sistemas de creencias o supersticiones, definen a Diego en su marginalidad sociocultural. Pero más allá de este primer sentido, estos objetos transforman la puerta en un límite sagrado que abre la vía a una dimensión simbólica.



[Imagen 5: La puerta visible en el trasfondo]



[Imagen 6: La puerta visible en el trasfondo]



[Imagen 7: La puerta visible en el trasfondo]

El valor simbólico de la puerta no es exclusivo de esta película, ni siquiera del cine, heredero de toda una cantera cultural preexistente. Sin embargo, su especificidad en su actualización fílmica es que siempre se conjuga con un imperativo de funcionalidad y con una función estética. De ahí que su simbología suele ser menos obvia que en las demás artes, y en particular, las artes no visuales como la literatura. No obstante, el simbolismo de la puerta estructura en profundidad el relato, por encima de los avatares de la narratividad.

En *Fresa y chocolate* la puerta tiene varios valores simbólicos pero el que más interés presenta se vincula con el contexto socio político del país. En efecto, la historia de Diego y David, como relato de aprendizaje, cobra sentido con respecto a la realidad pos-revolucionaria. Los personajes remiten todos a una postura frente a la Revolución, que es uno de los principales temas de las conversaciones en La Guarida. La puerta, cuya funcionalidad es marcar la frontera entre un “dentro” y un “fuera” supone, a nivel simbólico, una dialéctica en forma de binomio que remite a estas posturas (dentro/para y fuera/contra) y estructura en profundidad el relato, lo cual no puede sino recordar la famosa frase pronunciada por Fidel Castro en 1961: “dentro de la Revolución todo, contra la Revolución, nada”). El tema del discurso en el que aparece, el “problema de la libertad de los escritores y de los artistas para expresarse”, de hecho, cobraba sentido en un contexto de crisis después del caso *PM*, pero prosperó fuera de contexto, marcando las pautas de

un posicionamiento específico respecto a la revolución, sintetizado en una breve fórmula. En ésta, el paralelismo de la construcción sintáctica determina un sistema de estricta oposición a partir de los antónimos “todo” y “nada”, que espacializan la adhesión revolucionaria: “dentro de”, “todo” y “para” (antónimo de “contra”), por un lado, y por otro, “contra”, “nada” y “fuera” (antónimo de “dentro”). De entrada aparece claramente la radicalidad de tal fórmula (estructura o/o), que no deja lugar a zonas intermedias, a ninguna “liminalidad” (ni/ni).

En *Fresa y chocolate* es precisamente esta articulación binaria lo que se interroga y se pone a prueba, en gran parte a partir de la figura de Diego que se sitúa en una forma de liminalidad (ni/ni). Si no está “a favor” del régimen, tampoco está totalmente “fuera”: “¿quién te dice a ti que no soy revolucionario?” le pregunta a David. Si es muy crítico con ciertos aspectos de la Revolución, confiesa también que se ilusionó con ella de más joven y afirma su voluntad de defender un país del que dice que “forma parte” : “No quiero que vengan los americanos ni nadie a decirnos lo que tenemos que hacer. Yo sé muy bien lo que hay que defender *aquí*”. Solamente al final decidirá, a regañadientes, ir fuera. En realidad, el combate de Diego consiste, a lo largo de la película, en favorecer la aceptación dentro de la sociedad cubana, de la liminalidad, es decir la posibilidad de ir más allá de la dicotomía estéril del dentro o fuera, para o contra, todo o nada. Según piensa, la Revolución ha de ser capaz de incorporar la liminalidad sin negarla. Así se puede entender su compromiso con respecto a la exposición de Germán y su empeño en mostrarla en su totalidad.

Desde un punto de vista simbólico la Guarida funciona, por consiguiente, como el espacio de la liminalidad. Un espacio que puede acoger a un intelectual marginado y un muchacho de las juventudes del Partido, a una foto del Che y de Fidel al lado de otra de Lezama Lima. Se trata de un espacio que se define precisamente como un espacio de conversación, de diálogo, es decir, de intercambio de puntos de vista. A nuestro parecer, lo más interesante de *Fresa y chocolate* es que por primera vez en la historia del cine cubano, no solamente se hablaba de la liminalidad sino que la liminalidad venía a ser céntrica y narrativamente estructuradora. La liminalidad (la Guarida) es en efecto el espacio de referencia de la película, es decir, en términos deícticos, un aquí que se articula en un allí, allende la puerta (para/dentro/todo), y a

un allá, en la realidad extra-insular del exilio (contra/fuera/nada). El combate de Diego fracasará a nivel personal ya que tiene que ir “allá”. En cambio, es un éxito desde el punto de vista de su amistad con David. Este que estaba, al inicio de la película, en el “para/dentro/todo”, se abre a los valores de la liminalidad. Al final de la película franquea espontáneamente el umbral sagrado de la Guarida y, sobre todo, se integra al lugar que asimila y cuyos valores defiende. Al pasar la puerta se consigue que se comuniquen en el “aquí”, en el “allí” y en el “allá. Como se apuntó en el estreno de la película: “El secreto del ‘lobo’ está, sin duda, en el conocimiento de la ‘isla entera’ que son sus propios orígenes mestizos” (Armas Marcelo).

Aparte del sentido que se le puede conferir en la ficción, este posicionamiento de los personajes fílmicos remite al del propio cineasta Gutiérrez Alea como artista de la Revolución. En efecto, poco tiempo antes de su muerte, el cineasta resumía así las ambivalencias de la percepción de su obra por parte de los críticos:

Bueno, unos dicen que soy disidente porque critico a la realidad cubana, y otros que soy un propagandista del gobierno porque con esa crítica trato de hacer ver que en Cuba existe libertad cuando en realidad no existe. ¡Qué dilema, eh! Es absurdo, no sé dónde me van a colocar. En realidad no soy ni una cosa ni la otra (*Encuentro de la cultura cubana* 76).

Fundamentó su obra en una estética de la liminalidad que transgredía las reglas de la ecuación “para=dentro=todo”. A pesar de que se quedase “dentro de” la Revolución, no suscribía al “todo/por” pero sin ir hasta franquear, como su personaje Diego, los límites fatales que conducen al “contra/fuera/nada”.

Imágenes del silencio

El discurso de lo fantástico contemporáneo y su transposición cinematográfica

Anna Boccuti

Università degli Studi di Torino

anna.boccuti@unito.it

Resumen: Este estudio analiza la relación entre lo fantástico como género literario en el caso de “Circe” de Julio Cortázar –cuento caracterizado por la ambigüedad y los silencios– y la transposición cinematográfica de Manuel Antín en *Circe* (1963). Se examina cómo el lenguaje icónico del cine ha logrado representar lo indecible y lo irrepresentable, es decir, la esencia misma de lo fantástico.

Palabras clave: Cortázar, *Circe*, fantástico, cine, literatura

Résumé : Cet essai analyse la relation entre le fantastique littéraire en tant que genre dans le cas de “Circe” de Julio Cortázar -nouvelle caractérisée par l’ambiguïté et les silences– et la transposition cinématographique de Manuel Antín dans *Circe* (1963). Le travail examine comment le langage iconique du cinéma réussie à représenter l’indécible et l’irreprésentable qui est la substance même du fantastique.

Mots-clés : Cortázar, *Circe*, fantastique, cinéma, littérature

Abstract: This essay analyses the relationship between the fantastic as a genre in “Circe” by Julio Cortázar –a short story characterized by its ambiguity and silence– and its filmic transposition by Manuel Antín in *Circe* (1963). The study examines how the iconic language of cinema succeeds in representing what is inexpressible and impossible to represent, which are the trademarks of the fantastic.

Key words: Cortázar, *Circe*, fantastic, cinema, literature

I. Lo fantástico es, sin duda, uno de los modos de representación que más ha aportado a la historia del cine desde sus comienzos. La relación privilegiada entre lo fantástico y la pantalla grande parece estar anunciada en la etimología misma del término, que procede del griego “phantasia”, es decir, “aparición, imagen”. Efectivamente, el cine crea sus mundos y cuenta sus historias por medio de imágenes de ficción al punto de que, como nos recuerda Alessandro Cappabianca: “[...] algunos estudiosos prefieren caracterizarlo [lo fantástico] como un meta-género que, en resumidas cuentas, coincide con el cine mismo, sugiriendo la ecuación ontológica —sin que le falten cautivadores estímulos— ‘cine igual fantástico’ ” (traducción mía)¹.

Sin embargo, en esta acepción lo fantástico resulta ser una noción demasiado amplia y poco útil como categoría operativa, y, por lo tanto, considero necesario aclarar las coordenadas de la tipología de lo fantástico que abordaremos en este trabajo. La sinestesia que aparece en el título —“Imágenes del silencio”— además de aludir a la dificultad de conciliar elementos pertenecientes a dos expresiones, por un lado parecidas y por otro tan diferentes, como son la literatura y el cine, quiere resaltar la centralidad del silencio en el discurso fantástico del que nos ocupamos. Aquí me propongo averiguar si y de qué manera el cine logra traducir la alteridad que a través de lo fantástico se materializa, alteridad que, según Roger Bozzetto, solo puede existir como experiencia del límite:

El texto fantástico expande indefinidamente esta presencia de la alteridad sin poder enunciarla de otra forma. Su presencia como texto constituye, de hecho, el límite de todo lo enunciable, y deja percibir, de ese modo, la presencia de lo no formulable, que sin embargo está ahí, en masa, ineludible, y de lo que no podemos deshacernos. De ahí que la razón solo puede tomar nota sin imaginar ni siquiera que podría ir más allá, y reducirlo al marco de un discurso (Roas 242).

¹ Alessandro Cappabianca, “Fantastico” en *Enciclopedia del Cinema*, Treccani, “[...] alcuni studiosi hanno preferito caratterizzarlo [il fantastico] come un metagenere, in ultima analisi coincidente con il cinema stesso, ponendo l’equazione ontologica, non priva di stimoli accattivanti, cinema uguale fantastico”. Web. 10 jun. 2017 <http://www.treccani.it/enciclopedia/cinema-fantastico_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/>

Lo fantástico sería por lo tanto lo no formulable por antonomasia y la indecibilidad sería uno de sus rasgos definitorios, como bien explica refiriéndose a lo fantástico de época romántica Mery Erdal Jordan, quien evidencia otra paradoja propia de la literatura fantástica:

[...] al expresar lo inexpresable, lo fantástico amplía solamente nuestro caudal léxico y no nuestro campo cognitivo; una de las indudables causas del efecto “inquietante” de lo fantástico, radica en esa dicotomía permanente de lo nombrado/lo incognoscible. (Jordan, *La narrativa fantástica* 13).

Como se verá, aquí nos interesa una tipología particular de lo fantástico literario, la que se ha ido afirmando a partir del siglo XX, cuando asistimos a un cambio en la manifestación de lo fantástico: el acontecimiento extraordinario ahora no surge de lo sobrenatural sino de lo cotidiano; el hecho irracional y ominoso —para retomar la afortunada terminología freudiana— forma parte de nuestro mismo mundo. En realidad, no es correcto hablar de “hecho”, porque muy a menudo la infracción de la realidad consiste en una vacilación imperceptible, una alteración impalpable, un absurdo lógico que se insinúa no solamente en el tema del cuento —o sea, en el nivel semántico—, sino también en la estructura estilístico-formal —o sea, en los niveles verbal y sintáctico así identificados por Campra (*Territorios de la ficción* 143-144)— por medio de omisiones, vacíos, ausencias. La tensión entre lo dicho y lo no dicho, lo decible y lo indecible, lo representable y lo irrepresentable, se instala así en el corazón del cuento, generando reticencias, ambigüedades, incertidumbres: se trata de una tensión que no se disuelve en el cuento, dejando al lector cómplice de la tarea —a veces imposible— de llenar e interpretar los silencios del texto.

Nos encontramos, pues, ante lo fantástico caracterizado por un imaginario que llamaremos “imaginario de la ausencia”, donde se proponen al lector silencios irresolubles porque la significación misma del texto y su significado derivan justamente de la imposibilidad de descifrar y colmar estos vacíos nivel verbal y sintáctico, como bien nos explica Campra:

Existen [...] silencios incolmables, cuya imposibilidad de resolución es experimentada como una carencia por parte del

lector, y que estructuran el cuento en sus características de “género”. Este es el tipo de silencio que encontramos en el cuento fantástico: un silencio cuya naturaleza y función consiste en no poder ser llenado. [...] El silencio en la trama del discurso sugiere la presencia de vacíos en la trama de la realidad. (126).

En el cine esta peculiaridad del discurso fantástico desemboca en una condición paradójica: dado que todo signo cinematográfico posee carácter icónico y que la sustancia de la expresión del cine son predominantemente (aunque no exclusivamente) los signos icónicos — ¿cómo se puede transponer al cine este “silencio” a nivel verbal— esta ausencia o vacío —que es el lugar donde reside el significado mismo del texto? ¿Cómo se puede representar lo que es intencionadamente irrepresentable sin traicionar la naturaleza ambigua del texto fantástico?

Roger Bozzetto, autor de varios ensayos sobre lo fantástico icónico (véase Bozzetto, *Du fantastique iconique* 2001), destaca dos recursos opuestos para la creación del efecto fantástico en el cine: la ambigüedad y la mostración. La ambigüedad consistiría esencialmente en un procedimiento metonímico, es decir:

[...] “suggérer que le monstre est derrière la porte”, et ainsi créer une atmosphère emplies de “pressentiments” qui induit des effets d’angoisse — que par des grognements, des bruits et la musique la bande son peut accentuer. (Web. 20 jun 2017 < <https://www.noosphere.org/icarus/articles/article.asp?numarticle=432> > 3 párr.)

Otra manera sería gracias a una sinécdoque, o sea:

[...] “la partie pour le tout”. Dans tel film de loup garou, on voit uniquement la main de l’homme en plein processus de garouage se couvrir de poils, en accéléré. (Web. 20 jun. 2017 < <https://www.noosphere.org/icarus/articles/article.asp?numarticle=432> > 3 párr.)

En cambio, la “monstration”, algo que va más allá de la simple representación, realizaría “l’irruption de ce qui est peut-être un monstre ou peut-être un simple objet. L’essentiel est que le regard soit alors si plein de l’objet qu’il en soit carrément aveuglé” (2004). Pese a las

aparentes diferencias, ambos procedimientos producen el mismo resultado: obstaculizar la visión y, por ende, la comprensión.

Otros mecanismos técnicos participan en la producción del discurso filmico y orientan hacia una interpretación, entre ellos la diégesis y la concatenación lógico-causal del montaje, que establece la sintaxis narrativa y organiza el relato cinematográfico, por ejemplo, las focalizaciones perceptivas como la *ocularización* interna secundaria (según la terminología de Jost, 23-24), que permitiría ver al sujeto ya sea como observador o como objeto de observación. Pero queda solo parcialmente resuelta la cuestión de la *representabilidad* de lo indecible o inimaginable —cuando este constituye el sentido mismo del cuento— que, en virtud de una equivalencia de los signos, debería ser irrepresentable o solo parcialmente representable.

II. La transposición cinematográfica del cuento “Circe”, del escritor argentino Julio Cortázar, me parece muy sugerente para la reflexión que quiero proponer. Como la crítica ha evidenciado, los cuentos de *Bestiario* (1951), de los que “Circe” forma parte, pueden considerarse ejemplos perfectos de cómo estos “huecos” a nivel verbal y en la concatenación lógica de las acciones contribuyen a crear esa alteración de lo cotidiano —impenetrable para la razón— de la que se desprende la atmósfera perturbadora propia de lo fantástico.

La historia narrada en “Circe” es mínima porque todo el cuento es casi una preparación del desenlace final: en un barrio del Buenos Aires de los años veinte, los vecinos sospechan de la joven Delia Mañana (interpretada por Graciela Borges) por las muertes inexplicables de sus últimos dos novios —Héctor (Walter Vidarte) y Rolo (Sergio Renán)— y atormentan a su nuevo novio, Mario (Alberto Argibay). Este, por su parte, encuentra extrañas algunas conductas de Delia: la obsesión por ciertos animales, por la fabricación de licores y bombones y la necesidad de conservar el luto. No obstante, Mario pasa con ella, durante meses, largas tardes en el salón de los Mañana, escuchándola tocar el piano y probando los bombones que prepara para él, y al final decide casarse con ella. Pero el noviazgo se acaba cuando se da cuenta de que el bombón que Delia acaba de ofrecerle está relleno de cucarachas desmenuzadas y, horrorizado, intenta ahogarla, mientras ella al mismo tiempo ríe y llora grotescamente.

Como en otros cuentos de *Bestiario*, aquí también nos encontramos ante un desconcierto que deriva de la ambigüedad en el discurso y de la cantidad reducida de informaciones a las que el lector tiene acceso, y que le hace entonces imposible de desentrañar lo que ha pasado y le niega toda respuesta a los interrogantes surgidos de la lectura.

Pese a estas peculiaridades de lo fantástico cortazariano y a las dificultades en la traducción de lo literario a lo fílmico que he mencionado antes, son varios los cuentos del autor argentino que han sido llevados al cine. Pienso en “La autopista del sur” (*Todos los fuegos el fuego*, 1966), en que se inspiraron Jean Luc Godard para su *Week-end* (Francia-Italia, Films Copernic, Comacico, Lira Films, Ascot-Cineraid, 1967, 95 min.) y Luigi Comencini, *L'ingorgo*. (Italia, Cine/Tel, Titanus, 1979). De “Las babas del diablo” (*Las armas secretas*, 1959) Michelangelo Antonioni realizó *Blow Up* (Gran Bretaña-Italia-USA, Bridge Film, 1966); más tarde “Manuscrito hallado en un bolsillo” fue retomado por Roberto Gervitz en *Jogo Subterráneo* (Brasil, 2005), y “Graffiti” (*Deshoras*, 1982) por Alexandre Aja, quien filmó *La furia*. En mi opinión, estas películas se limitan a retomar el contenido del cuento —el tema, la historia— dejando a lado su expresión —es decir, el discurso—, que es en cambio donde se manifiesta la connotación extrañada y fantástica del texto de origen, convertido muchas veces en mero pretexto².

No es este el caso de *Cirve* (Argentina, 1964, 80 min.), el segundo de los tres largometrajes realizados por Manuel Antín en los años sesenta³

² Sobre la relación entre historia y discurso en el cine, recomiendo el estudio clásico de Chatman, 1978. Para una reflexión más general sobre las distintas modalidades de transposición de los cuentos de Julio Cortázar al cine —previa y complementaria a las cuestiones que abordaremos en este trabajo— remito al estudio de Bruno López-Petzoldt, *Los relatos de Cortázar en el cine de ficción (1962-2009)*. En este volumen el autor analiza detalladamente las películas *Intimidad de los parques* (dir. Manuel Antín Argentina) 1965), *Jogo Subterráneo* (dir. Roberto Gervitz, Brasil 1998), y *Radio Brasil: A Hora Mágica* (dir. Guilherme de Almeida Prado, Brasil 1998), teniendo en cuenta “[...] las respectivas culturas cinematográficas en las cuales se inscriben y donde se derivan las principales técnicas narrativas fílmicas empleadas en la recreación de los textos de Cortázar: (1) el cine argentino, (2) la narración clásica y (3) el cine posmoderno”. De esta manera, aclara el autor, los cuentos del escritor se ponen en diálogo con la pauta narrativa de varios contextos cinematográficos (López Petzoldt, *Los relatos...*, 17).

³ El primero —y según la crítica, el más logrado— es *La cifra impar* (Argentina, 1962, 82 min.), inspirado en “Cartas de mamá” (cuento de *Las armas secretas*, 1959), el tercero, y tal vez el menos exitoso (fue criticado por el mismo Cortázar), es *Intimidad de los*

que reelabora algunos cuentos de Cortázar, y el único en el que el escritor argentino colaboró activamente. Como leemos en la correspondencia entre el director y el escritor (Cortázar, *Cartas*, 2012), Cortázar participó con entusiasmo y esmero tanto en la redacción del guión como en la revisión de la película, cuidando que no se alterase la esencia del texto, y de hecho expresó plena satisfacción ante el resultado final. Por esta razón, considero *Circe* una de las películas más adecuadas para analizar de qué manera se ha realizado la transposición de los elementos que determinan la significación del cuento de lo literario a lo fílmico. Lo que me preocupa aquí no es la cuestión de la “fidelidad” de un medio a otro, a menos que entendamos por “fidelidad” la reproducción, en el texto de llegada, del sistema de correlaciones entre significante y significado propuesto por el texto de origen, cargado de nuevos sentidos a la luz de las peculiaridades de los códigos utilizados por el lenguaje cinematográfico. Esto es exactamente lo que toda transposición debería hacer. En este sentido, una mayor “fidelidad” al texto de origen nos permite explorar y comprender más profundamente el funcionamiento de estos dos lenguajes ante el desafío que la representación del límite, propia de lo fantástico, supone.

III. El primer problema que el cuento “Circe” presenta al lector es la correcta identificación de la instancia narrativa. La fiabilidad de la voz narradora, como se sabe, depende de su condición de narrador personal o impersonal y de la focalización adoptada, así como bien lo explicó Genette (*Figures* 241). Pero no es siempre posible intuir desde el principio si estamos ante un narrador fidedigno o no. El *incipit* de “Circe”, por ejemplo, exhibe una narración en tercera persona, en apariencia omnisciente:

Porque ya no ha de importarle, pero esa vez le dolió la coincidencia de los chismes entrecortados, la cara servil de Madre Celeste contándole a tía Bebé, la incrédula desazón en el gesto de su padre. [...] Todos hablaban mal de Delia Mañara con un resto de pudor, nada seguros de que pudiera ser así, pero en Mario se abría paso a puerta limpia un aire de rabia subiéndole a la cara (Cortázar, *Cuentos Completos* 144)

parques (1965), en el que se mezclan las historias de dos cuentos: “Continuidad de los parques” y “El ídolo de las Cícladas”.

Esta tercera persona, en realidad, “oculta” un narrador en primera persona, por lo tanto como un narrador intradiegético heterodiegético, como resulta en el segundo párrafo, donde aparece por primera vez un “yo”: “Yo me acuerdo mal de Delia, pero era fina y rubia, demasiado lenta en sus gestos (yo tenía doce años, el tiempo y las cosas son lentas entonces)” (144). El recurso de situar los eventos en un pasado lejano, al que se alude oblicuamente por medio de unas pocas referencias, provee una justificación eficaz para las vacilaciones y las incertidumbres típicas del narrador fantástico, que también se reflejan en una memoria poco nítida de los hechos. Así lo afirma el narrador mismo, que insinúa más de una duda sobre la verdad de lo que está contando: “Ahora ya es muy fácil hablar de esto, está mezclado con otras historias que uno agrega a base de olvidos menores, de falsedades mínimas que tejen y tejen por detrás de los recuerdos” (147). Además, todas las informaciones que refiere son de segunda mano (“dicen que hacía linda pareja con Delia”, 145), lo cual aumenta la imprecisión sobre algunos detalles. De esta memoria llena de olvidos depende también la falta de explicaciones acerca de ciertas actitudes y ciertas características de los personajes que analizaremos más adelante.

No obstante la presentación inicial, la atribución de la voz narradora y su efectivo conocimiento de los hechos sigue siendo de compleja definición porque se trata de un narrador oscilante entre lo personal y lo impersonal, lo interior y lo exterior del relato, con el foco en Mario. Se trata pues, de una focalización interna fija que no nos permite el acceso a la información completa; todo lo que concierne a la interioridad de Delia y su familia nos resulta por lo tanto inescrutable. Resumiendo: nos encontramos ante un narrador cuya identidad no se define, un narrador que al mismo tiempo sabe y no sabe, dice y no dice.

Lo que en cambio el narrador refiere detalladamente son los sentimientos de Mario hacia Delia: todo lo que tiene que ver con la mujer está connotado como raro y extraño. Así, al hablar de las circunstancias de la muerte de Rolo en el zaguán de Delia nos encontramos: “[...] *raro*⁴ que no se despidieran en la puerta, pero de todos modos estaba cerca de él y fue la primera en gritar” (145). Más adelante, cuando Mario está pensando en la actitud de los padres de

⁴ Las cursivas son mías.

Delia, leemos: “Hasta los Mañaras eran *raros*, con su manera de aludir a Rolo y a Héctor sin violencia, como si estuviesen de viaje” (145); Delia misma hace cosas ‘raras’: “Nunca le decía nada de los postres y los bombones, a Mario *le extrañaba* pero lo atribuía a delicadeza, a miedo de aburrirlo” (147). Esta *indescifrabilidad* no posee solo matices inquietantes, a veces es motivo de seducción: “Algo le decía a Mario que Delia iba a conseguir cosas maravillosas con los bombones” (148). La insistencia en la extrañeza, la acumulación de sensaciones que no se pueden verificar nunca y la reiterada postergación de la información hacen que la narración sea dominada por el presentimiento de que *algo* pasará.

La percepción de que estamos ante una realidad huidiza deriva también del frecuente recurso de verbos y fórmulas dubitativas; las dudas y las sospechas que se cuelan entre las palabras son, por supuesto, irresolubles:

A Mario *le pareció* un instante que su gesto [de Delia] ante la luz tenía *algo* de la furia enceguecida del ciempiés (148).

En los Mañara *advertía* gratitud y complicidad cuando venía a buscarla [a Delia] [...]. *Como si* prefiriesen quedarse solos en la casa[...] (150).

Sospechaba una repugnancia de Delia a irse de la casa cuando quedaban los viejos (150).

Mario *sospechaba* sin razones que los Mañara hubieran rehusado probar sabores nuevos; preferían los caramelos comunes (150)⁵.

Se van así acumulando en el tejido verbal “indicios”, como los llamó Barthes, que determinan no solo la creación de una atmósfera, sino que anticipan el sorpresivo final y contribuyen a la inestabilidad de la significación propia de este cuento (y del modo fantástico).

Igualmente, la falta de explicación de ciertos pasajes —que, sin embargo, parecen aludir a algo fundamental que el texto no revela— niega la posibilidad de desentrañar la lógica de los hechos narrados, creando así “huecos” o, si se quiere, zonas de sombra en el relato. El narrador calla, por ejemplo, las razones del descontento de los padres de Delia al ver que Mario lleva diariamente a su hija rebuscados ingredientes para la preparación de los bombones:

⁵ *Idem.*

—Hiciste mal en comprar eso, pero andá, lleváelos, está en la sala —y lo miraron salir y se miraron hasta que Mañara se sacó los teléfonos como si se quitara una corona de laurel, y la señora suspiró desviando los ojos (147).

En otros casos, en cambio, la reticencia⁶ se presenta como una repentina interrupción de un discurso ya empezado, a veces señalada con puntos suspensivos o como un silencio —al parecer inmotivado— en el discurso, como puede verse en las conversaciones entre Mario y los padres de Delia. En el acto de brindar al casamiento entre los jóvenes, la conversación se interrumpe, o mejor dicho, es interrumpida por algo indefinible:

[Mario] hubiera querido decirle que confiaran en él, nuevo soporte del hogar, *pero no le venían las palabras*. Se veía que también los Mañaras *hubieran querido decirle algo y no se animaban* [...] compartían [Mario y los Mañara] *sin decirlo* un mismo hostigamiento (152).

El resultado es que Mario —y con él, el lector— experimenta sensaciones opuestas hacia Delia, de seducción y repulsión, como se sugiere en el texto a través del recurso al oxímoron: “Mario sintió un raro malestar, una dulzura de abominable repugnancia” (147); “Mario se imaginaba cosas, y fue temerosamente feliz”.

El texto tampoco provee coordenadas para interpretar de manera unívoca la acción que cierra el cuento, cuando Mario, al enterarse de lo que contiene el bombón que está comiendo, intenta ahogar a la mujer y después se va, como leemos en el párrafo final:

Oía jadear a los Mañara, le dieron lástima por tantas cosas, por Delia misma, por dejársela otra vez y viva. Igual que Héctor y Rolo se iba y se la dejaba. Tuvo mucha lástima por los Mañara que habían estado ahí agazapados y esperando que él —por fin alguno— hiciera callar a Delia que lloraba, hiciera cesar por fin el llanto de Delia.

⁶ Quizás sea oportuno subrayar que en este caso no me refiero a “reticencia” como figura retórica tal y como se define en los manuales, sino como a esa indeterminación semántica causada por éllipsis, a veces total, que conlleva vacíos en la comprensión del texto y que actúan en su sentido global.

¿Quién es Delia? Es decir, ¿qué sabemos de ella —de sus obsesiones, de su interioridad— una vez terminada la lectura del cuento? El título y el epígrafe, al evocar a la maga amante de Ulises que había intentado hechizar al héroe homérico con una poción, sin duda proveen indicios útiles para orientar la comprensión del cuento y, sobre todo, del personaje de Delia, que es al mismo tiempo “objet de désir” y “figuration de l’horreur” (Bozzetto, *Circe, ou Cortázar devant le mythe*, parr. 6). Pero, más allá de las interpretaciones que puedan proponerse a partir de las asociaciones que el texto sugiere (Terramorsi, *Le discours mythique*), el final queda espantosamente abierto. Lo cierto es que en todo el cuento se presiente algo monstruoso, pero lo monstruoso nunca se nombra. Lo fantástico, entonces, da lugar a una significación imposible, una “étrangeté irréductible”, “l’inconcevable et pourtant là”, y sin embargo, “Cette perspective, minimale, et qui ne va guère au-delà de la description, c’est tout ce qu’offre l’analyse intrinsèque du texte”. (Bozzetto, parr. 6). El texto no explica nada porque no hay una explicación posible, como comenta el mismo Cortázar en una carta a Antín respondiendo a los organizadores del Festival de Cine de Berlín que le habían pedido una nota introductoria de la película:

¿Quién es Circe? ¿La maligna diosa que transforma los hombres en cerdos? ¿La ardiente enamorada de una noche de Ulises? ¿La maga que muestra al héroe la ruta del infierno? / ¿O quizás Circe es un mero nombre para Lola, para Irene, para Delia, para ti? (Cortázar, 715)

V. En la carta a Manuel Antín del 18 de julio del 1963, Cortázar subrayaba con acierto el problema principal que la transposición del cuento en película podía conllevar y sugiere algunas soluciones para evitarlo:

Es evidente que, si se quiere repetir cinematográficamente el clima de mi cuento (con las diferencias estéticas que van de una forma a otra), el problema está en la dilatación de la historia, que amenaza siempre con diluir el suspenso, internarse por senderos psicológicos colaterales, y que si no se tiene el ojo vigilante, pueden dar un producto final sorpresivamente diferente del propósito inicial. En ese sentido, pienso que todo lo que no sea

el eje central (Delia-Mario) deberá ser tratado con cierta liviandad, sin enfatizar nunca, para que el espectador sepa siempre que lo que cuenta no es eso (el yate, Raquel, los padres, la barra, etc.) sino que fatalmente se ha de volver a la casa de Delia, al zaguán y a la sala.

Antón se ajustó bastante fielmente a las indicaciones del escritor argentino: la película mantiene la mayoría de las isotopías del cuento — es decir, “las líneas de coherencia textual que establecen una relación de derivación y similitud en la articulación del contenido entre un texto literario y su transposición fílmica” (Manzoli 77)— que pueden dividirse en isotopías temáticas (el tema), figurativas (los eventos concretos con los que se representan los temas) y patémicas (la transformación psicológica de los personajes). En primer plano, resalta la relación entre Delia y Mario, y más aún el retrato del personaje de Delia, que se representa a partir del deseo sexual, al que en el cuento sólo se alude. En la película, tanto la fluctuación entre represión y expresión del deseo de la pareja como el énfasis en el deseo propio de Delia son las claves para la caracterización del personaje y también la más relevante modificación del componente patémico.

En cuanto a las variaciones de la historia en la película —por obvias razones de duración, distinguimos esencialmente dilataciones y agregaciones de personajes y de núcleos narrativos. Entre las dilataciones encontramos al actante colectivo representado por los chicos de la barra (que el cuento menciona fugazmente como “los muchachos del café Rubí”, 146); entre las agregaciones, al personaje de Raquel, antes inexistente.

Los chicos de la barra desempeñan una doble función: por un lado, pueden identificarse como “los vecinos del barrio” del cuento, que alimentan los rumores sobre Delia; por el otro, se parecen a un coro clásico, cuya función es informar rápidamente a los espectadores sobre los antecedentes de la historia que se va a narrar, como puede verse en la secuencia inicial de la película (00.00.00: 00.01. 33).

La introducción del personaje de Raquel tiene varias repercusiones en la organización del relato y en la connotación del personaje de Mario. Raquel es una mujer de costumbres sexuales libres —por lo tanto antitética a Delia— que se enamora de Mario y que, durante toda la película, será para él la alternativa a su novia, la respuesta a la castidad

luctuosa e impenetrable de ésta; lo vemos en la escena final, cuando Mario llama a Raquel y la cita después de haber abandonado a Delia. La presencia de Raquel altera así de manera significativa los eventos narrados, sobre todo, la conexión causa-efecto en las acciones de Mario hacia Delia, lo cual ofrece motivaciones inexistentes en el cuento; además, condiciona la polarización de la historia, ya que arroja más luz sobre el personaje de Mario y su psicología, que en el cuento nos quedaba inaccesible porque se limitaba a funcionar como único acceso para acercarnos al personaje de Delia.

A la historia se añaden también otros núcleos narrativos secundarios, por ejemplo, la visita de los padres de Mario a la casa de Delia, las salidas de Mario en yate con otra pareja —una vez acompañado por Raquel, la otra por Delia— donde se hace patente la distancia entre la joven Mañara y sus coetáneos, y el final que he mencionado más arriba.

La película está ambientada en la misma época en que se filmó, es decir, en los años sesenta, cuando, como se sabe, estallaron las grandes revoluciones políticas y culturales de la época contemporánea, lo cual podría en cierta medida explicar la centralidad que se le otorga a la temática sexual y a su representación⁷. La película podría también leerse como una crítica a la sociedad burguesa y a su inmovilismo (otro blanco de la revolución cultural de lo sesenta y de la obra cortazariana), cuya materialización podríamos individuar en la casona antigua, oscura, cerrada (como la “Casa tomada”) donde Delia vive con sus padres. Se trata de un mundo cerrado sobre sí mismo: “A mi padre le gusta tener los vidrios cerrados”, contesta Delia a Mario, que le ha hecho notar que en esa casa nunca entra la luz. Delia está atrapada en este espacio donde no se admite la posibilidad del cambio, y vive así lejos del mundo.

Pero lo que me interesa explorar en esta ocasión no es tanto el nivel de contenido, sino, como he aclarado antes, el nivel formal de la expresión (Chatman, 30), es decir, las soluciones narrativas y la construcción de la imagen adoptadas por Antín para transponer el discurso ambiguo e indefinido del cuento de Cortázar.

VI. La primera escena nos introduce de inmediato en uno de los aspectos más delicados en la transposición de lo fantástico de lo

⁷ La censura intervino para eliminar las escenas de desnudo, consideradas inmorales para la época.

literario a lo filmico: la cuestión de la instancia narrativa intencionadamente ambigua. El problema lo ha planteado con lucidez Christiane Lahaie, quien se pregunta si y cómo puede la supuesta objetividad de *l'œil caméra* puede volverse inestable e incierta si consideramos que “la focalisation mise en place par le film, même si elle est attribuée à l'un ou l'autre des personnages, passe par l'ocularisation zéro, une vision dont l'acuité ne saurait traduire l'incertitude”(52).

En *Circe* Antín logra hacer vacilar la coherencia de lo real y nuestra confianza en lo que vemos, no tanto (o no solo) gracias a los juegos de *focalización /ocularización / auctularización*, o del sujeto que sabe/ el que ve/ el que escucha (Jost, *L'oeil caméra*), sino más bien mediante la manipulación de la temporalidad narrativa, la representación del espacio y la composición de ciertos encuadres. Todos estos elementos están presentados en los primeros minutos de la película, que nos introducen magistralmente en la complejidad del texto filmico y en las soluciones estéticas recurrentes en Antín. Por eso, considero su análisis provechoso para la comprensión de la película entera.

En la primera escena (00.00.00:00.00.20) vemos lo que ve Delia, gracias a la ocularización interna primaria realizada a través de un movimiento subjetivo de la cámara. Sin embargo, no tenemos datos suficientes para identificar a qué personaje remite la mirada que espía a Mario y los chicos de la barra detrás de unas rejas y que después los observa detrás de una ventana. Sólo en un segundo momento nos damos cuenta de que la visión de las rejas es subjetiva y corresponde a la mirada de Delia (se trata de las rejas del jardín de su casa). La *auctularización* es interna secundaria: escuchamos fielmente lo que escucha Delia.

De la ocularización interna la cámara pasa a la ocularización cero con focalización cero, de manera que podemos escuchar a Mario y a los chicos de la barra comentando los rumores sobre Delia: se dramatizan aquí las informaciones que, en el cuento, son explícitas por medio de la diégesis. El diálogo sigue sin interrupciones, no obstante, se nota el cambio de espacio de la escena: de la calle se pasa a un café, para volver de nuevo a la calle (la vereda frente a la casa de Delia). Después, con otro cambio repentino de ambientación y, esta vez también, de tiempo, se nos presenta la escena de la muerte de Rolo, cuyas imágenes pasan mientras sigue escuchándose la voz de uno de los amigos de

Mario, que comenta precisamente los episodios de la muerte de los novios de Delia (00.01.12: 00.01.34).

La gran intensidad emotiva de esta secuencia está enfatizada por la música (composición original de Adolfo Morpurgo, autor de las bandas sonoras de otras películas de Antín), que, mientras los créditos iniciales aparecen en la pantalla, acompaña un primer plano de Delia. El tema musical, que se repite obsesivamente, tiene la función de subrayar los momentos en que estalla la emotividad turbada de Delia, y, efectivamente, en esta secuencia (00.01.34: 00.03.12) la expresión de la mujer pasa de la desesperación a una enigmática e inquietante sonrisa. Además, en el encuadre Delia está tomada de perfil, con lo cual sólo vemos un lado de su cara: podemos intuir aquí una alusión a la imposibilidad de penetrar por completo la interioridad de la mujer.

Al cerrarse esta secuencia —aparentemente un *flashback*—, en la misma escena entra Mario (00.03.16), pero ningún corte señala el cambio de tiempo narrativo de una secuencia a otra: no hay solución de continuidad entre el presente y el pasado, que siguen alternándose en la historia. En la misma escena Rolo, Héctor y Mario pueden intercambiarse, aunque la cámara mantenga ocularización y focalización cero (por ejemplo: 00.03.53:00.03.59), o sea, una narración supuestamente objetiva. La desarticulación del tiempo lineal, derivada del entrelazamiento de pasado y presente, parece responder a una doble instancia: por un lado, a la preocupación por romper con la estética realista (propia de mucho cine de la época y, particular, de la *Nouvelle Vague* en que Antín se inspiraba), por el otro, introduce uno de los elementos principales en la connotación del personaje de Delia, el hecho de estar atrapada en un tiempo que se repite incesantemente. Mario, Héctor, Rolo son “el mismo tiempo”, como Delia lo explica.

VII. Como se ha aclarado al principio, el cine se sirve de las imágenes para construir su significación: “telling” and “showing” (Booth, *The Rhetoric of Fiction*) coexisten y se enriquecen mutuamente. Lo que el narrador del cuento cortazariano nos contaba por medio de palabras, aquí se muestra, se exhibe, se convierte en gesto y mirada, de ahí que el diálogo adquiriera un papel central en la definición de la relación entre los personajes y especialmente entre Mario y Delia. Gracias a la alternancia de las focalizaciones, obtenida mediante el

plano-contraplano, nos enteramos de los pensamientos de Mario y ahora también de los de Delia, que tiene por fin una voz y se expresa (cosa que no hacía en el cuento).

Sin embargo, se trata siempre de conversaciones cortadas, interrumpidas, de comunicaciones conflictivas; por lo menos eso es lo que dicen, en muchas secuencias, los cuerpos y los rostros de la pareja: nunca se miran a los ojos, al contrario, dirigen la cara y la mirada hacia direcciones opuestas (por ejemplo, el primer plano en el 00.03.39), se mueven de un cuarto al otro en la oscuridad de la casa, casi persiguiéndose, desandan laberínticos pasillos de la gran casa de los Mañara (00.03.40: 00.03.58). Solo se “encuentran” cuando se miran en espejos que los duplican, lo cual da origen a muy elocuentes imágenes: en algunos casos (00.04.57) el encuadre está como dividido en dos partes especulares, y de manera especular en cada parte se repite la imagen de la pareja.

Los espejos también participan en la creación de una significación inestable, dado que no dejan ver la realidad, sino su inasible, intangible, reflejo; son, por excelencia, objetos que disuelven la realidad. En *Circe* vuelven con obsesiva frecuencia, y en numerosas escenas Delia se multiplica en los reflejos de los espejos (00.55.20). Eso sugiere varias conclusiones: en primer lugar, la composición misma de las imágenes participa de la connotación del personaje y nos devuelve el retrato de una personalidad fragmentada, siempre aquí y en otro lugar, presente y ausente al mismo tiempo y, por lo tanto, impenetrable.

Secundariamente, el espejo es una especie de “generador” de dobles: y doble resulta ser la identidad de Delia, atrincherada en un luto y en una castidad inexpugnable, pero al mismo tiempo poseída por un deseo sexual que reprime y que se convierte en pulsión de muerte. Esto se hace manifiesto en la larga escena en que la mujer se desnuda delante del espejo y, como una especie de Narciso en auto-adoración, besa su misma imagen (00.55.20/00.56.08). El doble de Delia, como declara el título, es evidentemente Circe, la maga seductora del mito, aunque en el cuento las evocaciones intertextuales y las afinidades son mucho más explícitas.

Junto con los espejos, también las elecciones cromáticas permiten la creación de un discurso visual donde la significación inestable es el resultado de la ambigüedad de la imagen misma. La preferencia por los

contrastes entre blanco y negro, favorece, en efecto, la expresión de los movimientos de la conciencia de los personajes, sobre todo de la conciencia atormentada de Delia. Pero estos contrastes sirven también para crear zonas de sombra, zonas oscuras e inescrutables que podemos considerar como un silencio visual, el equivalente de una reticencia o una omisión en el discurso fantástico literario, ya que —como los vacíos en el cuento— no dejan adivinar la expresión de los personajes y, como consecuencia, sus pensamientos.

Aún más: la alternancia de luz y oscuridad determina la connotación expresionista del espacio. Las sombras oblicuas, los cuartos oscuros, transfiguran la casa de los Mañara y la vuelven irreconocible, hasta el punto de que no siempre llegamos a descifrar los movimientos de los personajes en su interior. El espectador tiene la sensación de que se trata de un espacio laberíntico sin salida. La contraposición luz/sombra, abierto/cerrado, interior/exterior, vida/muerte, es uno de los ejes (temático y visual) de la película y es, en mi opinión, uno de los elementos más relevantes para su comprensión.

VIII. La película, en su conjunto, resulta poco vivaz, porque, como he intentado mostrar, se repiten con insistencia las mismas escenas de diálogos truncados entre Delia y Mario, dilatadas por la reiteración del mismo evento vivido por Delia una vez con Mario, otra con Rolo, otra con Héctor. Hasta en el nivel visual, se repiten encuadres y elementos que participan con coherencia en la construcción del personaje de Delia y de su historia. Me refiero, por ejemplo, a las rejas que la encierran y la separan de Mario (y del mundo en general); a las imágenes de autoadoración frente al espejo (la larga escena de Delia desnudándose se repite idéntica dos veces); a los desplazamientos en los ambientes de esta casa donde la luz no entra.

Esta reiteración en el nivel de la imagen —y, por lo tanto, del discurso— expresa también el contenido profundo del cuento de Cortázar: el retorno cíclico de los eventos evoca inevitablemente la dimensión del mito anunciado en el título. Esta dimensión mítica, proyectándose en el personaje de Delia, la sitúa en un tiempo ajeno al devenir del tiempo histórico y de ahí deriva su diferencia, en el aspecto, en los modales y en la extrañeza que no son como los de sus contemporáneos, como se hace patente en el episodio del encuentro

con sus coetáneos en un yate. La diferencia es visible no solo en las vestimentas (todos llevan bañador excepto Delia, vestida de negro), sino también en la forma de hablar.

Su reclusión, su encerramiento, es doble porque, además de estar atrapada por la repetición del tiempo, está encerrada en una antigua casona que nada tiene que ver con la modernidad de los años sesenta, un espacio familiar donde control y protección se superponen. Pero, en primer lugar, está atrapada por sí misma, por sus dobles, por el conflicto entre eros y thánatos, por una tensión derivada de la represión de lo sexual que solo libera con el goce que provoca la muerte: puede ahora entenderse mejor la enigmática sonrisa en su cara un instante después de la muerte de Rolo.

Como se ha anticipado, la película se cierra con un núcleo ausente en el cuento: tras abandonar a Delia-Circe, Mario-Ulises decide salvarse con Raquel, la chica “normal” —como ella misma se presenta— que ha conocido en una fiesta. Si bien yo dije: “decide salvarse”, en realidad nada corrobora las acusaciones que consideran a Delia responsable por la muerte de sus novios. Pero Mario se salva de la muerte simbólica que representa la cristalización de un tiempo que se repite inmutable, una casa de ventanas cerradas, pasillos oscuros, espejos que disuelven la realidad, rejas que limitan el horizonte.

Si por un lado los cuentos de Cortázar resultan particularmente estimulantes para la traducción fílmica en virtud de la polisemia que los anima —lo cual permite lecturas a distintos niveles en clave psicoanalítica, política, fantástica etc.—; por otro lado, lo que hace estos cuentos “polisémicos” es precisamente la apertura de sentido que los caracteriza. Y esta apertura, como hemos visto, deriva de este uso consciente de un discurso elíptico y de una poética de los vacíos. Como consecuencia, toda interpretación es posible, aunque ninguna necesaria, como acertadamente ha recordado Alazraki:

Es descabellado, entonces, obligarle a decir lo que el texto se niega a decir, obligarlo a una facilidad que lo suprime. Si a veces subrayamos, para definir estos relatos, su carácter de metáforas, es con la salvedad de que estas metáforas aceptan un número indefinido de tenores y los niegan a todos (*En busca...* 177).

El cine puede a veces colmar estos vacíos de sentido inventándoles nuevos significados a elección del director, pero cerrando el texto y orientando unívocamente su interpretación, como es el caso de la sexualidad tan acentuada en *Circe*. Pero, pese a esto, me parece que Antín ha logrado reproducir este sentimiento de lo fantástico, como el mismo Cortázar definió la actitud de extrañamiento hacia la realidad, tanto a nivel semántico —introduciendo elementos perturbadores como la desnudez de la mujer— como a nivel del discurso, rehuyendo la representación realista y proponiendo en su lugar una visión onírica, que conlleva también fuertes elementos de transgresión. La película quizás colme ciertos vacíos al proponer un final cerrado, pero abre camino a otros oscuros fantasmas: eso “no formulable” al que lo fantástico, desde sus orígenes, acoge en sus territorios.

DEL CINE A LA LITERATURA

Del *Cid* a *Cagliostro*: ecos cinematográficos en las páginas de Vicente Huidobro

Roberta Prevítera
Universidad Paris Sorbonne
robiprevi@hotmail.it

Resumen: Vicente Huidobro se interesó mucho por el Séptimo Arte como crítico y como creador, tal y como lo demuestran las cine-novelas *Mío Cid Campeador* y *Cagliostro*. Este artículo rastrea la presencia del cine en estos dos textos, tanto a nivel de contenidos como a nivel sintáctico y formal, y establece puentes y paralelismos entre la narrativa de Huidobro y las tendencias estéticas del cine de su tiempo.

Palabras clave: Huidobro, *Cagliostro*, *Mío Cid Campeador*, cine, cine-novelas

Résumé : Vicente Huidobro s'intéressa beaucoup au Septième Art comme critique et comme créateur, ce qui demontrent les ciné-romans *Mío Cid Campeador* et *Cagliostro*. Cet article étudie la présence du cinéma dans ces textes au niveau des contenus, de la syntaxe et de la forme ; et établie des liens et des parallélismes entre la prose narrative de Huidobro et les tendances esthétiques du cinéma de son temps.

Mots-clés : Huidobro, *Cagliostro*, *Mío Cid Campeador*, cinéma, ciné-romans

Abstract: Vicente Huidobro was very interested in the Seventh Art as a critic and as a creator, which is evidenced by the cine-novels *Mío Cid Campeador* and *Cagliostro*. This paper aims at tracing the presence of cinema in these texts, in terms of its contents, syntax and form. It also pursues to establish links and parallels between Huidobro's narrative and the aesthetic trends of the cinema of his time.

Key words: Huidobro, *Cagliostro*, *Mío Cid Campeador*, cinema, cine-novels

A principio del siglo XX la llegada del cine revolucionó por completo la manera de mirar y representar el mundo. Ante semejante invento, el ambiente intelectual se dividió en dos bandos. De un lado, estaban los que apoyaban con entusiasmo el nuevo medio y lo rebautizaron “séptimo arte” para exaltar sus potencialidades creadoras, y del otro, los que lo miraban con difidencia e inclusive con desprecio. Vicente Huidobro, como muchos autores de las Vanguardias, se interesó mucho por el nuevo medio, acercándose a él como crítico, pero también como creador. Al cine están dedicados varios de sus poemas como *El espejo de agua* de 1916 y *Film* publicado en *La Nación* en 1924. Sin embargo, es en sus obras narrativas donde la influencia del cine aparece de manera más clara; en algunas de ellas se centrará el presente estudio.

Huidobro cineasta: entre provocación y misterio

En el prólogo de la primera edición de la novela *Mío Cid Campeador* de 1929, Huidobro señala que su primera intención había sido llevar la obra al cine y que no pudiendo lograrlo, había decidido escribir una cine-novela, la primera de una serie de “Hazañas” que debían relatar las vidas de grandes hombres de todos los tiempos. En realidad, solo hubo una segunda cine-novela, *Cagliostro*, cuya historia editorial amerita ser recordada brevemente.

René de Costa ha señalado en muchas ocasiones que desde 1921 se sabía que el autor estaba trabajando en el guion de una película que debía ser realizada por el cineasta rumano Mime Mizu. Según informa de Costa, en la primavera de 1923 el guion ya había sido filmado. Lo demostraría un documento en francés que data del 14 de junio y firmado por Huidobro y Mizu, donde se afirma que el *découpage* había sido realizado contra la opinión del director rumano. Sin embargo, la película no llegó a estrenarse.

En el *Prefacio* de la primera edición chilena de la cine-novela, publicada por la editorial Zig-Zag en 1934, aparecen varias informaciones con respecto al proyecto original:

En 1922 con el *metteur en scène* Jacques Olivier, que acaba de realizar su film la *Fautée des autres*, empezó el autor el *découpage* de esta novela por encargo de una firma cinematográfica francesa. Cuando llevaban más de las tres cuartas partes del trabajo la firma quebró. Al año siguiente, 1923, el manuscrito fue pedido al autor por el actor Mosjoukine, el cual se mostró muy interesado

en llevarlo al cine, pero..., tuvo que salir de Francia en el momento preciso. Alemania y luego América le ofrecieron mejores contratos que París. (ctd. en Morelli 28)

Gabriele Morelli en su introducción a la edición de Cátedra de 2011 recoge nuevos testimonios que confirman la voluntad de Huidobro de incluir en su proyecto a Ivan Mosjouskine, el célebre actor de origen ruso, figura de relieve del cine mudo francés de los años veinte. Particularmente significativas en este sentido resultan las declaraciones que aparecen en una entrevista con Alberto Rojas Giménez de 1924. En ella Huidobro habla de la película:

Ahora estoy ocupado con mi film. ¿Sabía usted que yo preparaba un film? ¿No sabían esto en Chile? Será algo nuevo, muy nuevo en París. Mosjowskine es un actor de talento y dirigido por mí hará una cosa buena. Yo tengo condiciones para ser el mejor director cinematográfico”. (Rojas Giménez 66)

Este fragmento parece revelar que Huidobro, tras el fracaso de la primera experiencia de *décompage*, había decidido dirigir él mismo la película, sin embargo, hasta hoy no hay documentos que prueben que la película se estrenó. En cambio, sabemos que en 1927 el guion ganó un premio en Nueva York y que en esa ocasión Huidobro anunció la realización de una nueva película de la que, sin embargo, no hay ninguna pista.

Unos años después, en 1931, *Cagliostro* se publicó en Londres bajo la forma de una novela-film y unos años después, en 1934, la editorial chilena Zig-Zag publicó el texto en español. Según refiere Morelli, esta primera edición incluye una nota del autor en que se cuenta que el manuscrito había sido originalmente enviado a una editorial madrileña en 1923, que lo había guardado durante tres años sin publicarlo. Según esta versión, el proyecto cinematográfico y el literario habrían tenido caminos paralelos, sin embargo, no hay documentos que prueben que este envío tuvo lugar y tampoco sabemos si el texto al que hace referencia Huidobro es el guion original o la novela-film.

Otra cuestión que queda sin explicar es por qué Huidobro abandonó el proyecto de filmar su película justo en el momento en que su guion había sido premiado. Un rápido examen de las producciones cinematográficas de los años veinte nos revela que, desde la aparición

del cinematógrafo, Giuseppe Balsamo, duque de Cagliostro, había despertado con frecuencia el interés de los cineastas y que hay numerosas producciones cinematográficas dedicadas a este personaje. Entre las más conocidas recordamos el cortometraje *Le Miroir de Cagliostro* (1989) de Georges Méliès, *Cagliostro, aventurier, chimiste et magicien* (1910) de Camille de Morlhon y *Der Graf von Cagliostro* (1920) de Reinhold Schünzel. En otras palabras, cuando Huidobro escribe su guion este personaje ya estaba consagrado por una larga trayectoria cinematográfica, lo cual explicaría la voluntad de Huidobro de hacer su Cagliostro. Lo que casi nunca se menciona al relatar la compleja historia editorial del texto de Huidobro es que existió otra versión cinematográfica de *Cagliostro* poco posterior a la premiación del guion de Huidobro. La película en cuestión fue dirigida por Richard Oswald y contó con la participación de Marcel Carné, quien trabajó como asistente de dirección. Se sabe que fue realizada a partir de un guion de Herbert Juttke y Georg C. Klaren, quienes adaptaron una novela de Johannes von Günther. La película se estrenó antes en Berlín en abril de 1929, y en junio del mismo año en París. Durante muchos años se la consideró perdida hasta que en los años ochenta la Cinemathèque Française encontró las bobinas y, tras restaurarlas y remplazar con nuevos intertítulos las partes faltantes, volvió a editar la película. En 1929 Huidobro residía en París así que seguramente tuvo noticia del estreno y muy posiblemente vio la película de Oswald. Este descubrimiento aumenta el aura de misterio en torno a las causas que llevaron a Huidobro a abandonar definitivamente el proyecto de filmar su Cagliostro. Tal vez el estreno de una película con un argumento tan parecido a pocos meses de la premiación de Nueva York tenga alguna conexión con el fracaso del proyecto huidobriano. Por desgracia, la falta de una documentación concreta al respecto nos impide, al menos por el momento, verificar estas hipótesis.

En busca de una visualidad cinematográfica

Nos queda, sin embargo, la tarea de analizar la recuperación del medio cinematográfico realizada por Huidobro en sus dos cine-novelas. Ya en el prólogo de *Cagliostro* Huidobro manifiesta su voluntad de escribir una novela visual:

He querido escribir sobre Cagliostro una novela visual. En ella la técnica, los medios de expresión, los acontecimientos elegidos, concurren hacia una forma realmente cinematográfica. Creo que el público de hoy, con la costumbre que tiene del cinematógrafo, puede comprender sin gran dificultad una novela de este género. (15)

Guiados por estas declaraciones, numerosos críticos, de Costa entre ellos, han destacado en las cine-novelas huidobrianas la presencia de pasajes que buscan recrear en la página escrita procedimientos cinematográficos. De acuerdo con estas hipótesis, nos proponemos estudiar las transformaciones que intervienen en el texto literario. Es decir, nos preguntaremos cómo la voluntad de alcanzar una visualidad cinematográfica modifica el tejido narrativo y afecta la construcción del discurso literario huidobriano.

Es frecuente encontrar pasajes en los que el autor busca sugerir con las palabras unos movimientos de cámara. Es lo que ocurre cuando el narrador relata el principio del viaje a Egipto de Cagliostro: “A medida que el trío se acerca a la pirámide, la pirámide se agranda, se agranda y parece levantarse, huraña y feroz, decidida a defender sus secretos” (73). La visualidad de este pasaje, a nuestro modo de ver, es el resultado de una personificación. La pirámide, protagonista absoluta de la escena, se agranda, se levanta y “huraña y feroz” defiende sus secretos. Los verbos “agrandarse” y “levantarse” sugieren la idea de un travelín en adelante acompañado por un contrapicado, procedimiento usado con frecuencia para conferir grandiosidad a los objetos. Esta idea de imponente y majestuosidad se retoma también a la hora de describir a los personajes. En *Mío Cid Campeador* Rodrigo “aparece de pie, grande, enorme, gigante, en el umbral del silencio” (66). Aquí la dimensión visual se conjuga con la auditiva y, como en la mejor poesía de Huidobro, el resultado es una sinestesia. A veces las elecciones léxicas aspiran a “hacer ver” las escenas como si estas fueran filmadas a través de un *zoom*, es decir, a través de un *travelling* óptico en el que el eje de la cámara queda fijo y los personajes aumentan o reducen su tamaño en función de su distancia del dispositivo. Un ejemplo es el conocido pasaje en el que se relata la aparición de Cagliostro y el narrador nos cuenta que “A medida que se acerca parece que se agranda de un modo increíble” (23). El hecho de agrandarse de un “modo increíble” parece

remitir a la sorpresa que el uso del zoom despertaba en los primeros espectadores del cinematógrafo, asombrados ante los primeros planos. La voluntad de representar una escena a través del filtro de una cámara se halla también en *Mío Cid Campeador*, cuando el narrador describe la llegada del mensajero que anuncia la victoria de Rodrigo:

Aparece un punto en el horizonte. Un punto que parte en dos las lejanías. Un instante se queda prisionero entre las dos mitades. Luego se desprende y avanza, avanza. Avanza, se agranda. El punto es una línea, la línea es un volumen. Avanza cortando el aire, creciendo en los ojos. El volumen es una forma. La forma es un hombre corriendo en su caballo. (81)

Como en el pasaje anterior, un personaje se desplaza en dirección de un narrador/cámara. Sin embargo, el efecto sugerido en este caso no se debe tanto al zoom, es decir, a un movimiento continuo, sino a una secuencia de planos en escala, yuxtapuestos mediante un montaje *cut*, es decir, un movimiento fragmentado. Ahora bien, ¿cómo se llega a esta idea de discontinuidad?

En el pasaje anterior el peso visual reposaba en una elección léxica —los verbos “acercarse” y “agrandarse”— y la continuidad del movimiento estaba garantizada por la locución adverbial “A medida que” y por el uso del presente indicativo. En el segundo ejemplo, en cambio, se pierde este efecto de *continuum*. “El punto es una línea, la línea es un volumen [...] El volumen es una forma. La forma es un hombre”. La sintaxis entrecortada y el recurso frecuente a signos de puntuación fuertes contribuye a crear el efecto visual de un movimiento a saltos, fragmentado. Cada frase es la representación de un instante privilegiado del movimiento, de un estadio x en el recorrido del personaje, quien se acerca siguiendo un eje perpendicular a la cámara. Este efecto de eje es acrecentado por la repetición de los mismos sustantivos, antes en posición de parte nominal y luego de sujeto. Sin embargo, entre un estadio y otro no hay continuidad, cada frase representa un plano autónomo, separado de los demás por una pausa fuerte. No se trata de equiparar las unidades del lenguaje verbal (las frases) con las del lenguaje fílmico (los planos), sino de ver cómo la alternancia de continuidades y discontinuidades puede otorgar al texto un ritmo y una visualidad que nos recuerdan a las del cine.

Voces narradoras y puntos de vista

Ahora bien, cabe preguntarse cuáles son las consecuencias de estas elecciones léxicas y sintácticas en la construcción narrativa. En efecto, nos parece que la originalidad de las cine-novelas huidobrianas reside en el hecho de dar una vuelta de tuerca a las categorías del relato tradicionales, manipulando de manera original los conceptos de narrador y de focalización.

En las dos cine-novelas de Huidobro el narrador es extradiegético y omnisciente, es decir, sabe todo lo que sus personajes hacen, ven o piensan. La terminología genettiana nos llevaría a hablar de una focalización cero, sin embargo, nosotros creemos que esta noción no es completamente satisfactoria para definir la actitud de los narradores huidobrianos. Según Genette, en los relatos que presentan una focalización cero el narrador dice más de lo que sabe cualquiera de los personajes (Genette 193). El narrador de Huidobro, antes de decir, muestra las cosas, nos las hace ver. Según lo mostrado, el lector tendrá un conocimiento mayor o menor acerca de la situación descrita.

En los años cuarenta Claude Edmonde Magny subrayó la importancia de la dimensión perceptiva del punto de vista narrativo al afirmar:

On s'est enfin rendu compte que, dans le roman, chaque scène décrite, comme dans le film chaque image, porte en elle la marque du point de vue d'où elle a été prise, a une origine qui s'affirmera suffisamment par elle-même. Toute scène romanesque apparaît maintenant aussi essentiellement relative qu'une photographie (Magny 103).

Sin embargo, estas intuiciones brillantes no han tenido eco en los estudios de narratología literaria, que, por desgracia, han descuidado el problema de la visualidad literaria y no proporcionan herramientas suficientes para abordar el concepto de punto de vista, desde una perspectiva meramente perceptiva. Por ello, apoyaremos nuestro análisis sobre conceptos nacidos en el ámbito de la narratología cinematográfica y retomaremos la terminología propuesta por François Jost. Este último establece una diferencia entre el punto de vista cognoscitivo que, manteniendo el término genettiano, designa como “focalización”, y el punto de vista perceptivo que puede coincidir a su vez con una “ocularización”, si la información llega a través del canal

visivo, o con una “auricularización”, si esta llega a través del canal auditivo.

(Au cinéma) il n'est pas possible d'assimiler purement et simplement la question *qui voit?* à ce qu'on nomme, en théorie littéraire, la *focalisation*. Si pour les théoriciens de la littérature ce concept recouvre principalement les problèmes du savoir narratif, pour ceux du cinéma, à l'inverse, il désigne plutôt la question proprement narratologique de savoir quel est le foyer de perception choisi pour médiatiser la représentation [...] Je conserverai le terme de focalisation pour désigner ce que sait un personnage [...]. Pour caractériser la relation entre ce que la caméra montre et ce que le héros est censé voir je propose de parler d'ocularisation. (Jost, *Le récit cinématographique* 22)

En las cine-novelas de Huidobro el punto de vista óptico adoptado para contar los sucesos es especificado a cada momento por el narrador. En la mayoría de los casos tenemos una ocularización externa, es decir, asistimos a la escena como si los personajes estuvieran delante de nosotros. Encontramos un ejemplo cuando “Cagliostro extenuado de fatiga, aparece, ante nuestros ojos, dirigiéndose hacia un gran sillón de madera labrada que se encuentra ante una mesa y en el cual se deja caer pesadamente” (80). Otras veces el narrador subraya que la escena es “filmada” de cerca, lo cual nos permite detallar todas las expresiones que se dibujan sobre el rostro del protagonista. Encontramos esta técnica cuando Cagliostro se entera que sus enemigos están tramando algo en su contra. El narrador nos informa entonces de que el mago “no puede reprimir un movimiento de rabia, que sería imperceptible si no tuviéramos los ojos clavados en él” (46).

A veces la ocularización externa ofrece al narrador una ocasión para romper la frontera entre universo diegético y universo extradiegético, como en el pasaje siguiente: “La carroza llega delante de nosotros, muy cerca, a algunos metros de nuestros ojos. La lluvia se encarniza intencionalmente sobre el mayoral. Mi feo lector o mi hermosa lectora deben retroceder algunos metros para no ser salpicados por las ruedas del misterio que pasa” (18).

Otras veces los dos tipos de ocularización son utilizados uno después del otro. Cuando Cagliostro visita a los sabios de la Orden Rosacruz, el narrador en un primer momento adopta la perspectiva

óptica del protagonista y nos cuenta que “una pequeña escalera aparece ante sus ojos”(19), pero enseguida pasa a una ocularización externa y nos describe la escena desde afuera: “Entonces el extraño personaje que vamos siguiendo se encuentra en un extraño subterráneo de piedras verdosas y mojadas de recuerdos imprecisos” (19).

Hay que subrayar que, aun cuando se utiliza una ocularización interna y la “cámara” se pone idealmente en el lugar del protagonista, la presencia del narrador es siempre exuberante.

Este fenómeno es evidente en el *Mío Cid Campeador* cuando Rodrigo visita a su padre para pedirle un consejo y se fija en la cabeza de un oso empajado. Al ver el animal, un recuerdo de infancia aflora en su memoria. Se trata de la noche en que había salvado a su padre del ataque de un oso. Las imágenes llegan al lector tras pasar por la mediación del narrador.

Rodrigo recuerda aquella noche en la montaña cuando fueron de caza con su padre y sus hermanos. [...] Las imágenes se atropellan en su cerebro. [...] Sueña. Recuerda. Vais a ver lo que recuerda. Arriba entre dos picachos, persiguiendo los osos, les sorprende el oso inmenso y velludo de la noche [...]. (42)

Es relevante subrayar que aquí el lector no ve lo que ve el personaje sino lo que el narrador ha seleccionado para él. No se trata de suponer una equivalencia imposible entre un discurso y la mirada de un personaje, somos conscientes que incluso en el cine la ocularización interna es siempre una aproximación. No obstante, el hecho de que el narrador manifieste tan abiertamente su presencia destruye todo tipo de ilusión imposibilitando la identificación del ojo del personaje y de la “cámara” del narrador.

En efecto, la peculiaridad de ese narrador consiste en el hecho de dirigirse con frecuencia al lector para otorgarle información sobre la historia que los personajes del plano no tienen derecho a conocer. Veamos un ejemplo.

En *Mío Cid Campeador* el narrador establece una jerarquía entre los elementos que componen el plano que está describiendo, como lo muestra el fragmento siguiente:

Aparece el conde Lozano seguido de Jimena y de su primo [...] Detrás vienen sus vasallos y sus perros [...] Junto a ellos espera el

conde García Ordóñez. Muchos otros caballeros, hijosdalgos y señores que forman el coro y que no se nombran porque sólo sirven de fondo al cuadro (46).

En este pasaje la voz del narrador discrimina entre los elementos del cuadro que considera importantes desde un punto de vista narrativo y los que tienen únicamente una función decorativa. Nos podríamos preguntar por qué el narrador insiste en estos elementos para luego subrayar que no tienen importancia. Nosotros creemos que estos pasajes funcionan como comentarios metatextuales del autor-narrador, quien reflexiona sobre los mecanismos de la representación. A nuestro modo de ver, Huidobro tenía una clara conciencia de que el cine y la literatura presentan diferencias fundamentales en lo que remite a la descripción. De hecho, si el escritor puede elegir lo que “muestra” al lector, esta tarea es mucho más difícil para el cineasta quien no podrá aislar tan fácilmente sus personajes del decorado. Huidobro tiene conciencia de este desfase entre las dos arts, y es por ello que el narrador menciona el decorado, pero se niega a dar nombre a los personajes que lo constituyen. Su estrategia consiste en guiar el ojo del lector-espectador, para indicarle cuáles son los elementos significativos en el desarrollo de la acción. Al mismo tiempo, el autor nos proporciona una reflexión llena de humor sobre el género de la cine-novela y sobre cómo se puede “hacer ver” a través de las palabras. ¿Cómo podemos definir la actitud de este narrador? ¿Qué nombre damos a su búsqueda de complicidad con el lector? Nosotros creemos que, una vez más, la narratología cinematográfica nos otorga herramientas teóricas útiles para contestar a estas preguntas. Sabemos que, a la hora de hablar de focalización, Jost distinguía tres tipos de focalización: la interna, la externa y la del espectador. Este último tipo nos parece particularmente adecuado para definir el procedimiento literario que nos concierne, ya que se realiza cuando el narrador concede al espectador una ventaja cognitiva respecto al personaje. Veamos un ejemplo.

El narrador de *Cagliostro* se dirige directamente al lector-espectador para verificar si este se ha fijado suficientemente en los ojos del protagonista, un detalle que, sin embargo, resulta importante para el desarrollo posterior de la acción: “¿Habéis visto sus ojos? [...] Miradlos bien porque esos ojos son el centro de mi historia [...]” (18). Algo

parecido ocurre en la pantalla cuando la cámara insiste a través de un primer plano en un elemento clave de la escena para sugerir a los espectadores lo que los personajes todavía no saben. En estos casos hablaremos, retomando el concepto propuesto por Jost, de focalización en el espectador. Otras veces, el narrador oculta voluntariamente ciertos elementos al lector-espectador. Como en el caso de los comentarios que hemos analizado anteriormente, la omisión de ciertos detalles es puesta de realce gracias a unas explicaciones llenas de humor. Encontramos un ejemplo de esta técnica cuando Cagliostro encuentra a los sabios de la Orden Rosacruz y abraza al maestro. En este momento el narrador nos informa: “se dan un abrazo con el signo particular de la secta, signo que no podemos revelar al público bajo pena de muerte” (22). Como en el fragmento del *Mío Cid* evocado anteriormente, el narrador presenta al lector una escena, sin embargo, esta vez le esconde ciertos elementos que son conocidos por los personajes. Hay que subrayar que si el narrador no hubiera mencionado la información, el lector no habría sospechado la presencia del código secreto utilizado por los miembros de la orden, pues los únicos elementos que poseen una realidad diegética son los que se mencionan. Sin embargo, el objetivo del narrador es otro: quiere manifestar su superioridad cognoscitiva respecto al lector. Es lo que acontece cuando la cámara encuadra a un personaje que está leyendo una carta y no desvela las palabras escritas o cuando la acción gira alrededor de un paquete cuyo contenido permanece un misterio. En estos casos el espectador sabe que se le está escondiendo una información que, en cambio, los personajes sí conocen. La narratología cinematográfica denomina este procedimiento focalización externa, y es esta la acepción que nosotros daremos a este término, pues nos parece la más adecuada para definir el recurso literario utilizado por Huidobro. En efecto, nosotros creemos que la perspectiva utilizada para contar se aleja de una focalización externa en el sentido literario del término, pues no se trata de negar el acceso a la interioridad de un personaje o narrar las cosas desde el exterior como ocurre cuando un narrador sabe menos de sus personajes. El narrador huidobriano sabe más que sus personajes y quiere mostrar su superioridad frente al lector, negándole el acceso a ciertas informaciones. Para concluir, podemos decir que en las cine-novelas huidobrianas, la ocularización externa está acompañada en la

mayoría de los casos por una focalización en el espectador, pero que en otras ocasiones puede traducirse como una focalización externa, en el sentido cinematográfico del término. Ambas focalizaciones son la expresión de un narrador omnisciente que, según el momento, concede o niega una ventaja cognoscitiva al lector con respecto a los personajes.

De la pantalla a la página

Sabemos que los primeros cineastas se inspiraron en la literatura y en el teatro, retomando modelos que habían nacido en el siglo XIX en el ámbito de la novela folletín y del music-hall. Los comentarios diegéticos que aparecían en los primeros intertítulos se acercaban a menudo a estos modelos. Sin embargo, con el paso del tiempo, las menciones escritas de la pantalla han desarrollado características propias para insistir en ciertos aspectos de la intriga o para conectar las secuencias. Las intervenciones de la voz narradora en las cine-novelas huidobrianas se inspiran, tanto en el contenido como en los rasgos tipográficos, en los intertítulos utilizados durante la época del cine mudo. En aquella época sucedía con cierta frecuencia que antes del comienzo de la película la orquesta tocaba una breve pieza musical que servía para introducir el primer cartón en el que figuraba el título, el nombre del director y las respectivas informaciones técnicas. En el incipit de *Cagliostro* Huidobro se refiere abiertamente a esta práctica.

La orquesta ataca un trozo de música que ata los nervios. Tan estúpido es... Y debe ser para que guste a la mayoría de los oyentes. Termina la orquesta. Se levanta el telón, o, mejor dicho, se corren las cortinas y aparece:

CAGLIOSTRO

POR

Vicente Huidobro

Etc., etc., etc., etc. (16)

Más allá del esnobismo del comentario sobre la mala calidad de la música, consecuencia de las opiniones del autor sobre las tendencias dominantes del cine de su época y del menosprecio que Huidobro albergaba hacia el público que frecuentaba las primeras sesiones del cinematógrafo, podemos destacar que la mención es independiente del

cuerpo del texto. Esta estructura se mantiene a lo largo de toda la cine-novela, en la que las menciones extradiegéticas escritas son separadas del cuerpo del texto y presentan caracteres tipográficos que se parecen a los de los primeros cartones cinematográficos. Otro elemento que nos parece llamativo es el “Etc., etc., etc., etc.” con que se concluye la mención escrita. Estamos ante un comentario humorístico del autor, quien se burla de la extensión exagerada de los descriptivos técnicos que acompañaban el título en el cartón de apertura. Evidentemente estas informaciones son consideradas inútiles por parte de Huidobro, quien las remplaza con un largo etcétera. Como lo recuerdan Michel Marie y Rodolphe Pailliez el intertítulo designaba, en su primera acepción, “le titre d’une partie qui venait après le titre initial du film. Le film était alors subdivisé en différents tableaux ou saynètes sur le modèle du spectacle de théâtre et plus précisément de la représentation de music-hall” (Marie; Pailliez 70). Encontramos el mismo procedimiento en *Cagliostro* donde el texto es se organiza en secuencias. Entre ellas aparecen unos intertítulos que contienen el título de la secuencia, unas precisiones espaciotemporales o un breve resumen del contenido.

En algunos casos los intertítulos servían para explicitar la relación temporal existente entre dos planos o entres dos secuencias. Su presencia se hacía necesaria para expresar la simultaneidad de dos escenas que se representaban en la pantalla como consecutivas. En *Cagliostro* encontramos muchas menciones escritas que desempeñan esta función. Por ejemplo, para pasar del laboratorio del mago a la prefectura de policía, el narrador introduce la siguiente mención escrita: “*No lejos de allí, en otro sitio de la ciudad, las visiones del profeta se cumplían también*” (36). El lector asiste a la presentación sucesiva de dos episodios que en realidad tienen lugar en el mismo momento. Como en la pantalla, la idea de simultaneidad está garantizada por la presencia de una mención escrita extradiegética, el intertítulo, que sirve para explicitar la relación temporal entre dos episodios que se describen separadamente. Como en los casos anteriores, el carácter extradiegético de la mención se señala con una separación del cuerpo textual y por la presencia de la cursiva. Otras veces el narrador nos informa de la presencia de una elipsis temporal entre una secuencia y otra, por ejemplo, cuando introduce entre dos párrafos la mención “Quince días más tarde...”; o

cuando nos otorga informaciones sobre la frecuencia del relato, como en el caso que sigue: “*Algunos meses más tarde el joyero Abraham Lemberg recibe la visita de un caballero desconocido que por cuarta vez viene a cambiar un lingote de oro contra monedas del Estado*” (77). Este procedimiento narrativo era muy común en la época del cine mudo cuando, a menudo, las menciones escritas tenían una doble función: por un lado, precisaban la duración de la elipsis, es decir, que nos informaban sobre el paso del tiempo (“algunos meses más tarde”) y, por el otro, prevenían al espectador del carácter iterativo del relato, o sea, que servían para informar al espectador que la escena que veía una vez se había repetido *n* veces. En *Cagliostro* las menciones escritas tienen la misma función: sirven para informar al lector que el caballero había visitado tres veces más al joyero, aunque el relato no lo cuente. En términos narratológicos podríamos decir que la mención escrita sirve para informar el lector que TH (el tiempo de la historia) > TR (el tiempo del relato).

Sin embargo, el intertítulo es también el espacio del comentario. Natacha Thiéry escribe a propósito de esto:

Non seulement les intertitres ne se contentent pas d'intervenir au service de l'image, mais ils ont la faculté de la valoriser ou non, de lui accorder une portée plus ou moins forte (on pensó aux paroles restituées ou “tues “par le texte). [...] Cette fonction démiurgique tend à conférer aux intertitres, donc à l'écrit, un ascendant sur les images, ou du moins à ne pas envisager les uns sans les autres, unis dans une complémentarité contradictoire. Ces intertitres s'apparentent à une sorte de clignement, de cillement du film. (Thiéry 5)

Más arriba vimos que los narradores de las cine-novelas huidobrianas no se limitan a contar una historia, sino que intentan manipular la mirada del lector-espectador para otorgarle una ventaja cognoscitiva respecto a los personajes o para negarle el acceso a ciertas informaciones. Ahora bien, sabemos que otra función de las intervenciones extradiegéticas en el cine mudo era complementar y hasta corregir las informaciones presentadas por la banda imagen. Como expone Thiéry:

Dans cette configuration, les intertitres tiennent lieu de contrepoint par rapport à l'information que dispense l'image,

c'est-à-dire que le texte n'a pas nécessairement une fonction explicative ou tautologique : il est fréquent que l'intertitre s'écarte de l'image, par un propos qui la contredit ou met en évidence son contenu latent (par exemple, chez Tod Browning ou Ernst Lubitsch) (Thiéry 5).

Este procedimiento es utilizado también en *Cagliostro*, cuando el narrador corrige el sentido denotativo de la imagen que describe para prevenir al lector de la existencia de un sentido connotativo: “Cagliostro le coge la cabeza entre sus manos y clava en ella sus ojos electrizados, viéndola caer inanimada bajo su poder [...] Él la acaricia, le besa las manos pero cualquier observador vería que está conteniendo su pasión, que no quiere ir demasiado lejos” (44). Más adelante el mismo narrador busca la complicidad del lector formulando unas hipótesis sobre las motivaciones que llevan al personaje a reprimir sus instintos carnales: “Tal vez por la imposibilidad de tomar dignamente un amor no compartido, tal vez porque sabe que esta mujer, al perder su virginidad, perdería las cualidades excepcionales que hacen de ella un instrumento precioso” (40-41).

Otras veces los intertítulos del cine mudo contenían unos comentarios de carácter moral acompañados a veces de preguntas retóricas que se dirigían a los espectadores. Huidobro retoma esta tendencia en sus cine-novelas. Encontramos un ejemplo en el *Mío Cid Campeador* cuando el narrador reflexiona sobre la naturaleza humana: “Se diría que hay hombres a los cuales la vida se empeña en presentar ocasiones para lucirse. ¿O será más bien que hay hombres que pueden lucirse en muchas ocasiones?” (49). El mismo procedimiento aparece en el final de *Cagliostro*, cuando el narrador se interroga sobre el destino de su héroe: “¿Qué pasa después? ¿A dónde fue a refugiarse? ¿Pudo vencer a la muerte?” (104).

Cierta influencia del cine aparece también en el tratamiento del tiempo que caracteriza estos textos. Tanto en el *Mío Cid Campeador* como en *Cagliostro*, el uso del presente confiere al lector la sensación de que la historia está transcurriendo delante de sus ojos. Como decía Umberto Eco, el flujo del tiempo en el cine se obtiene sumando presentes. La evolución de la historia la garantizan una sucesión de planos, a veces yuxtapuestos sin ninguna mediación del narrador. Las relaciones de anterioridad, posterioridad o simultaneidad entre los

eventos se expresan esencialmente a través del montaje, sin embargo, Huidobro demuestra conocer también otros recursos para expresar la temporalidad. Valga como ejemplo el pasaje que sigue:

Jimena sigue bordando o hilando. Desde aquí, a la distancia de los años, no alcanzo a ver si borda o hila. [...] Así la veo yo al fondo del romancero, mientras en el primer plano, Rodrigo, a caballo en el vértigo, corre en zig zag con un mandoble en la mano entre batallas y proezas, ella detrás de una ventana, allá al fondo, borda y espera, espera y borda. (53)

En este fragmento la simultaneidad entre las dos escenas —Jimena bordando y Rodrigo combatiendo— se obtiene evocando en la descripción la profundidad de campo.

La fascinación por los trucajes

Antes de concluir nos parece importante insistir en otro elemento típico del cine mudo que, a nuestro modo de ver, ha influenciado mucho la concepción huidobriana de la escritura: la magia. Jost subraya que en el cine mudo la dimensión mágica era un elemento recurrente ya que todo fenómeno mental se concebía como una aparición. El poder de fascinación ejercido por el cine sobre los espectadores era amplificado por el hecho de que muy a menudo los trucajes acompañaban historias que relataban hechos más o menos sobrenaturales. El ejemplo más conocido es tal vez *Doctor Mabuse, el jugador* cuyo núcleo temático se construye alrededor del tema de la hipnosis. No obstante, varios fenómenos paranormales aparecen también en otros clásicos de la época como *El gabinete del doctor Caligari* (1920), *Nosferatu* (1922), *El hombre de las figuras de cera* (1924), *El estudiante de Praga* (1926), etc. Según Jost la presencia de un vínculo tan fuerte entre cine y magia se debe al hecho de que a menudo las primeras proyecciones cinematográficas tenían lugar en las ferias, donde las sesiones de magnetismo, hipnosis y transmisión del pensamiento eran muy comunes. Jost recuerda, por ejemplo, que con frecuencia estos números servían de transición entre dos películas. Esto explicaría por qué, en el imaginario colectivo de los primeros espectadores cinematográficos, la proyección de una película se solía asimilar a un número de magia. En un contexto parecido, concluye Jost, no debe sorprender que la figura del cineasta y la del mago tiendan a confundirse (Jost 64). El personaje huidobriano encarna

esta doble vertiente, pues, como los primeros cineastas, realizaba sus milagros gracias a la hábil manipulación de la ilusión óptica. Lo confirman sus enemigos, quienes le reprochan que obra “verdaderos milagros debidos solo a la sugestión colectiva; por lo tanto, no eran verdaderos milagros, sino falsos milagros, milagros fingidos” (12). Su magia es al fin y al cabo una cuestión de trucajes.

Ahora bien, si el cine de los años veinte se alimenta con frecuencia del paralelismo entre forma y contenido, en el prólogo de su cine-novela, Huidobro retoma el mismo programa estético y afirma que en su obra el contenido y la forma (novela visual) obedecen a las leyes de la magia. El autor parece querer sugerir que la única manera para dar cuenta con las palabras de las proezas del mago es imitando unos procedimientos igualmente mágicos: los trucajes cinematográficos.

Uno de los trucajes sugeridos con más frecuencia en el texto es el fundido en negro. Al hablar de la carroza de Cagliostro se dice: “Después una nube especial descende hasta el suelo para ocultarla a la curiosidad humana” (24) y, más adelante, “la noche [...] cae bruscamente, pesada como una gran nube negra” (36). Este procedimiento aparece también en varios puntos del *Mío Cid Campeador*, por ejemplo, cuando se relata la batalla entre moros y cristianos: “Los castellanos les persiguen detrás y sólo se detienen cuando los moros se meten en la noche” (45).

Otro trucaje que aparece a menudo en ambos textos es el fundido encadenado: un ejemplo es la escena de *Cagliostro* en que el rostro de Lorenza —la mujer del mago— “se torna fluídico y la carta toma el sitio de su frente de tal modo que se pueden leer por transparencia las frases siguientes: *Al señor de Sartines, Teniente de Policía de París. (Etc, etc)*” (43). El procedimiento evocado aquí es el *passage au flou* que permite que la primera imagen se vuelva borrosa hasta desaparecer y dejar espacio a la segunda, cuya intensidad aumenta gradualmente. Un efecto parecido se obtiene cuando “La carroza de Cagliostro se aleja, se aleja, y allá en el horizonte se hunde en el disco del sol” (58).

Ahora bien, ¿cuál es el cine del que se inspira Huidobro? La fecha de composición de la obra y la presencia marcada de recursos como los fundidos y las sobreimpresiones nos indican que el cine de referencia es el de los años veinte. Además, se detecta un interés particular por los juegos de luz y de sombras cuyas potencialidades expresivas se exaltan

en el texto: “Extraños reflejos de luz y de sombra parecen alargar aun más su rostro pálido de asceta” (57). Esta sensibilidad acerca las cine-novelas de Huidobro a la estética expresionista alemana de aquellos mismos años. Estas hipótesis aparecen confirmadas por las declaraciones del mismo Huidobro, quien, en una entrevista de 1936 en Buenos Aires, contesta así a la pregunta de John Pierre: “—¿Cuál es para usted el mejor cine?”:

[...] me parecen mejores el cine ruso y el francés. Sin olvidar que hubo algunas películas alemanas de primer orden hace diez años o más. Hoy, el cine alemán ha caído al más profundo abismo de vulgaridad. Todos sus antiguos grandes creadores eran judíos (García Huidobro 122).

La cercanía del autor al expresionismo alemán ha sido señalada con frecuencia por la crítica¹, sobre todo a la hora de explicar la presencia de ciertos artificios como en el pasaje que sigue: “Era una noche especial para el martillo de los monederos falsos y los galopes de los lobos históricos. A la derecha del lector, la lluvia y la fragua activa de la tempestad; a la izquierda, una selva y colinas” (Rojas Piña 43). Como señala Rojas Piña, en el fragmento citado destaca cierta actitud irónica “al aludir a la atmósfera [...] pintada y no sucedida, propia de la tradición teatral o del ‘set’ de los estudios de cine del novecientos de aquel entonces” (Rojas Piña 43). El deseo de dar cuenta en la página de los artificios escénicos usados para recrear ambientes externos en los estudios parece particularmente evidente en el pasaje que sigue: “La parte superior de la bola de madera empieza a descender del techo y, después de haber recubierto la parte inferior, remonta toda entera al *plafond* [...]. En el mismo momento una lluvia de flores cae sobre la asistencia” (82). El humor que aparece en descripciones de ese tipo nos sugiere que la adhesión de Huidobro al modelo expresionista no es absoluta y que detrás de sus alusiones a las complejas escenografías de la época se halla una distancia irónica. Siguiendo a Alessandro Rocco, podemos concluir entonces que en *Cagliostro* se puede destacar “un

¹ Cf. René De Costa, “Introducción”, *Cagliostro*, Madrid: Anaya & Mario Muchnik, 1993; René De Costa, *En pos de Huidobro*, Santiago (Chile): Imprenta Universitaria, 1978; Gabriele Morelli, “Introducción”, *Cagliostro*, Madrid: Cátedra, 2011; Orlando Jimeno-Grendi, “Préface”, *Huidobro*, Paris: Indigo, 2003.

intento de svelamento e parodia dei meccanismi del film scritto e del filone cinematografico cui fa riferimento (il muto espressionista tedesco) realizzato in modo coerente con la storia delle avventure del mago alchimista” (Rocco 29).

Intertextualidades cinematográficas

El parentesco con el Expresionismo aparece a nivel estético, pero no faltan las referencias a obras puntuales de esta escuela: la primera de ellas es *El gabinete del Doctor Caligari* de Robert Wiene de 1920. Las escenas en que Cagliostro, tras hipnotizar a Lorenza, le pide informaciones sobre lo que está pasando en otros lugares recuerdan mucho los interrogatorios del Doctor Caligari a Cesare, el sonámbulo que tiene como esclavo. Pero el punto en que, a mi parecer, Huidobro se inspira más en la película de Wiene es el final: Cagliostro huye llevándose el cadáver de Lorenza entre los brazos. ¿Cómo no pensar en la trágica fuga de Cesare quien intenta raptar a la mujer de quien está enamorado y corre con su cuerpo debajo del brazo?

Otro cineasta cuyo eco aparece con frecuencia es Friedrich Murnau. El mago Cagliostro tiene mucho del Fausto de Murnau. Como él no se resigna a aceptar los límites del conocimiento humano y, resucitando a los muertos y persiguiendo la inmortalidad, altera el curso de la naturaleza. Por ello, como su alter ego cinematográfico, será castigado. Sin embargo, mientras Fausto se salva gracias al amor, la suerte de Cagliostro queda suspendida en las preguntas finales: “¿Qué pasa después? [...] ¿Pudo vencer a la muerte? [...]” (104). De la película *Nosferatu* se retoman sobre todo los ambientes. Por ejemplo, el pasaje en el que Cagliostro llega al castillo donde lo espera el consejo de los rosacruces recuerda mucho la secuencia de la película en que el protagonista baja al sótano del palacio de Drácula: “Una pequeña escalera aparece ante sus ojos, desciende por ella y la trampa se cierra sobre él como una tumba. Entonces el extraño personaje que vamos siguiendo se encuentra en un subterráneo de piedras verdosas y mojadas de recuerdos imprecisos” (19). ¿Cuáles son estos recuerdos imprecisos? ¿No serán las reminiscencias de la película de Murnau? El texto no lo dice pero el hecho de que, como en la película, las puertas se abren solas, “con la sola fuerza de la mirada” (19), parecería confirmarlo.

Otro parentesco que se establece entre las cine-novelas de Huidobro y el cine de su época de corte surrealista. Esto no debe sorprender ya que, aunque es conocida la polémica que el autor mantuvo con muchos exponentes del Surrealismo, *in primis* con Buñuel, sus reservas con respecto a este movimiento concernían sobre todo la práctica de la escritura automática, técnica que muy rápidamente fue abandonada por el mismo Breton quien, desde los años treinta, declaró su fracaso. Además, como afirma Ado Kyrou, desde un punto de vista cinematográfico, se puede establecer una continuidad entre la escuela expresionista alemana y las primeras experiencias de cine surrealista de los años veinte. En este sentido Kyrou afirma:

L'expressionisme cinématographique assez différent de l'expressionisme littéraire et théâtral a plusieurs points en commun avec le surréalisme : volonté forcenée de rejeter le manifeste pour s'occuper du contenu latent des décors et des événements, attrait de l'insolite, toute-puissance du rêve, magnétisme des objets les plus communs, recherche de forces inconnues de l'homme, automatisme de la pensée qui, dans des cas de tension, révèle le vrai visage de la vie. (Kyrou 73)

Esta cercanía de Huidobro con el cine surrealista aparece a través de la recurrencia de elementos típicos del imaginario fílmico surrealista, como por ejemplo el motivo del ojo. De hecho, desde los albores del cine mudo, los ojos habían tenido un papel de primer plano en la narración fílmica. Como afirma de Costa:

En las convenciones del lenguaje visual del cine mudo eran precisamente los ojos los que lo decían todo. Había una especie de fisonomía fílmica en la que los rasgos físicos de un individuo se suponían capaces de revelar aspectos de su mente y su carácter: los ojos astutos de alguien incapaz de merecer confianza, los ojos fulgurantes de un amante y, en este caso, los ojos fosforescentes del mesmerista Cagliostro. (de Costa, *Los oficios* 177).

El Surrealismo recupera este elemento y le confiere nueva importancia al considerarlo como un puente hacia lo inconsciente, lo onírico, el sueño. Pensemos en la famosa primera escena de *El perro andaluz* de 1929 o en la centralidad del motivo de la visión en la película

de Germaine Dulac de 1926 *La concha y el reverendo*. Es allí donde aparece en primer plano una cabeza de hombre cortada en dos partes por una herida sangrante. Esta escena, junto con la de una cabeza encerrada en una bola de vidrio, que también aparece en la película de Dulac, puede haber inspirado la descripción siguiente: “Al interior de la pecera la cabeza del herido se agranda, se vuelve enorme, desborda de la pecera y ocupa toda la escena. La cabeza sola, con una herida en la frente, abierta, chorreando sangre” (33). De hecho, la imagen de la pecera será retomada también por Robert Desnos y Man Ray en su cortometraje *La estrella de mar* (1928).

En las cine-novelas de Huidobro también aparecen referencias a otras estéticas como la de las películas cómicas y, sobre todo, la del dibujo animado de los años veinte. El mismo autor reconoce la calidad de estas producciones en la entrevista citada anteriormente: “El cine yankee, excelente de técnica y fotografía, es generalmente ramplón, poco inventivo, excepción hecha de los grandes cómicos y los dibujos animados” (García Huidobro 122). La deuda hacia este último género aparece claramente en el pasaje del *Mío Cid Campeador* en que Rodrigo recuerda su lucha contra el oso. “La bestia, la fiera, se recoge sobre sí misma, clava los ojos en Rodrigo, fijos, terriblemente fijos. Una hilera de puntitos sale de sus ojos hasta el corazón de Rodrigo [...]” (39). La representación de la mirada a través de una hilera de puntitos es típica de la estética del dibujo animado y, en particular, podemos encontrar ejemplos de este procedimiento en varios episodios de *Las aventuras del gato Félix* de Pat Sullivan, como por ejemplo en *Félix. Dobles para Darwin* (1924).

Por último, hay que considerar la relación de *Cagliostro* con la película homónima de Oswald. La película y el texto de Huidobro presentan una estética parecida, sin embargo, existen algunas diferencias a nivel de la trama entre las dos versiones. En la película no aparecen algunos personajes que encontramos en la novela y falta la larga digresión en que Cagliostro cuenta las pruebas iniciáticas que ha tenido que superar para acceder a las ciencias ocultas. Estos elementos pueden haber sido añadidos por Huidobro, sin embargo, es probable que originariamente formaran parte de la película y que se perdieran posteriormente, ya que, como se lee al principio del film: « Le négatif de ce film a disparu. Nous donnons ici une version courte [...] ». Le raccourcissement de

cette version a amené la suppression de plusieurs personnages et quelques transformations dramatiques ». La diferencia fundamental entre la versión fílmica y la cine-novela de Huidobro es el final. Mientras en la película encontramos un *happy ending* en que Cagliostro y su amada consiguen escapar de la Inquisición y se salvan, en la novela el final es mucho más pesimista: Lorenza muere y Cagliostro tiene que escapar de una fuerza mucho más poderosa que la Inquisición: ha traicionado el orden de los rosacruces utilizando sus poderes para fines personales y la pena que cuelga sobre su cabeza es la damnación eterna. Sería interesante comparar el guion de Juttke y Klaren con el de Huidobro premiado en 1927. Desgraciadamente el primero está perdido y del segundo solo quedan unos fragmentos. Es así como el descubrimiento de la película de Oswald abre camino a nuevos interrogantes acerca de la ausencia de una transposición cinematográfica del guion de Huidobro. ¿Oswald conocía el texto de Huidobro? ¿Hubo contacto entre los dos? ¿Por qué al existir ya un guion premiado se encargó uno nuevo a Juttke y Klaren? Por el momento estas preguntas se quedan sin respuesta y muchos aspectos de la relación de Huidobro con el cine están todavía por explorar, sin embargo, la riqueza de esta relación aparece reflejada en sus cine-novelas, formas híbridas y bicéfalas en que se cruzan temáticas y estrategias narrativas propias de artes distintos.

El beso de la mujer araña
Del cine a la literatura y de vuelta
Mara Imbrogno
Universidad La Sapienza
mara.imbrogno@fastwebnet.it

Resumen: Este artículo se propone analizar el camino de ida y vuelta entre cine y literatura, que comienza en 1976 con la publicación de *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig, y termina con su transposición cinematográfica en 1985. Nos centraremos, primero, en la reelaboración literaria del material fílmico y, después, en las transformaciones que el material literario sufre adaptado en la gran pantalla.

Palabras clave: *El beso de la mujer araña*, Manuel Puig, Héctor Babenco, cine y literatura, *Kiss of the Spider Woman*

Résumé : Dans cet article je analyserai le chemin d’aller-retour du cinéma à la littérature commencé en 1976 avec la publication d’*El beso de la mujer araña* de Manuel Puig et achevé en 1985 avec sa transposition cinématographique. Dans un premier temps j’étudierai la ré-élaboration littéraire du matériel filmique et ensuite j’analyserai les transformations du matériel littéraire après la passage à l’écran.

Mots-clés : *El beso de la mujer araña*, Manuel Puig, Héctor Babenco, cinéma et littérature, *Kiss of the Spider Woman*

Abstract: This article seeks to analyse the round-trip journey between cinema and literature, starting in 1976 with the publication of Manuel Puig’s *El beso de la mujer araña*, and coming to an end in 1985 with its film adaptation. I will first examine the literary recreation of the film material and, later on, deal with the transformations affecting the literary material, once readapted for the big screen.

Key words: *El beso de la mujer araña*, Manuel Puig, Héctor Babenco, cinema and literature, *Kiss of the Spider Woman*

Las conexiones de *El beso de la mujer araña* (1976) con el cine son evidentes y muy frecuentadas por los críticos literarios. Como es sabido, la novela de Manuel Puig trata la historia de dos detenidos que comparten una celda en una prisión de Buenos Aires y, para matar el tiempo y evadirse por momentos de la dura realidad carcelaria, uno de los detenidos, Molina, le cuenta películas a su compañero de celda, Valentín. Pero las tramas relatadas no desempeñan sólo una función de entretenimiento, sino que sirven también para consolidar la relación entre los personajes principales, hacen avanzar la narración y tienen incluso una función anticipatoria respecto al desenlace de la novela. La misma estructura del texto revela la influencia del cine: Antonio Garrido Domínguez, entre otros, ha evidenciado que la técnica de composición de *El beso de la mujer araña* “se aproxima mucho al montaje cinematográfico: los capítulos constituirían el equivalente de las secuencias y, en no pocos de ellos, cabe la posibilidad de distinguir varios planos” (Garrido Domínguez 84). Susan Levine ha señalado igualmente que Puig alcanzó “la unidad casi aristotélica de su novela: un espacio restringido, un estrecho marco temporal, dos protagonistas”, inspirándose en el drama judicial de Sidney Lumet *Twelve Angry Men* de 1957 (Levine 243).

Del cine a la literatura

En el ámbito de los nexos múltiples entre *El beso de la mujer araña* y el cine, lo que me interesa analizar en esta ocasión es la manera en que el material fílmico es reelaborado en la novela. Y de las seis tramas que se cuentan en el texto de Puig —algunas de las cuales son totalmente inventadas, otras son construidas combinando dos o más tramas diferentes y sólo dos relatan casi por completo una película real¹—, me centraré en la primera, que juega un rol muy importante en la narración.

¹ En palabras de Dolores Tierney, en *El beso de la mujer araña*: “Hay tres películas ‘reales’: *Cat People* (1942) es relatada casi entera; *I Walked with a Zombie* (1943) y *White Zombi* (1932) se combinan para componer la ficticia *La vuelta de la mujer zombi*. *The Enchanted Cottage* (1945) también es contada en su totalidad. Otros filmes que aparecen en la novela, como la película de propaganda nazi *Destino*, o una película de carreras de coches que cuenta Valentín, y una película mexicana del género cabaretera son todas ficticias” (Tierney 356).

Se trata de *Cat people* (*La mujer pantera*), una película estadounidense dirigida en 1942 por Jacques Tourneur cuya protagonista está obsesionada por una leyenda de su pueblo —según la cual algunas mujeres, al experimentar una emoción fuerte, pueden transformarse en panteras— y no quiere que la besen porque tiene miedo de convertirse en una fiera.

El beso de la mujer araña se abre justamente con una voz (la de Molina) que relata la escena inicial de la película, en la cual los protagonistas, Oliver e Irena, se encuentran por primera vez. Al no poder condensar en una imagen la presentación de un personaje como acontece en el cine, el narrador tiene que dibujarlo con las palabras y se detiene en una descripción pormenorizada de Irena:

A ella se le ve que algo raro tiene, que no es una mujer como todas. Parece muy joven, de unos veinticinco años cuanto más, una carita un poco de gata, la nariz chica, respingada, el corte de cara es... más redondo que ovalado, la frente ancha, los cachetes también grandes pero que después se van para abajo en punta, como los gatos (Puig 9).

Tras la descripción física, que se aproxima bastante a la imagen que nos ofrece la pantalla, y la del contexto (interrumpidas por las preguntas de otra voz, la de Valentín, que ayudan al narrador a añadir elementos a su relato), Molina pasa a comentar el vestuario de la protagonista pero lo modifica, agregando detalles inventados que ponen de relieve la sensualidad de Irena². Estos detalles proponen una identificación inmediata de la mujer con la pantera que ella está retratando, sobre todo cuando Molina afirma que el abrigo de Irena —que en la primera escena de *Cat people* sólo lleva un traje claro— “es grueso, de felpa negra, [...] pero una felpa espesa como la pelambre de un gato persa, no, mucho más espesa” (Puig 10). A este propósito, cabe recordar que su relato empieza con la afirmación de que Irena es una mujer diferente de las demás y continúa con la comparación de la joven con un gato, repetida dos veces: o sea, con las sugerencias de quien ya sabe cómo termina la película, y presenta las cosas en base a sus conocimientos.

² “Las piernas las tiene entrelazadas, los zapatos son negros, de taco alto y grueso, sin puntera, se asoman las uñas pintadas de oscuro. Las medias son brillosas, ese tipo de malla cristal de seda, no se sabe si es rosada la carne o la media” (Puig 10).

El mismo procedimiento se aplica también a la descripción del zoológico, transformado por Molina en un ambiente solitario y algo inquietante, lo cual no encaja bien con la secuencia inicial de la película que, en cambio, propone un parque de animales bastante concurrido y en la que nada deja presumir un desenlace trágico de la trama (más adelante se verá porqué el narrador actúa de esa manera).

En general, si exceptuamos algunas inexactitudes —que a lo mejor Puig introdujo intencionalmente para reproducir la dificultad de recordar y contar una película vista muchos años antes—, la trama es relatada de manera bastante fiel, y es justamente por eso que deben llamarnos la atención las modificaciones sufridas por la película de Tourneur en la novela, que casi siempre forman parte de una precisa estrategia narrativa.

Por ejemplo, en la novela la tienda de animales donde Oliver compra un regalo para una colega de trabajo se transforma en una pajarería, y esto le permite a Puig abrir una ventana sobre la realidad de los reclusos. De hecho, mientras Molina describe los pájaros que se mueven alegres en sus jaulas, comen y beben, Valentín lo interrumpe para preguntarle si en la garrafa que está en su celda hay agua, proponiendo al lector la asociación entre la condición de los pájaros enjaulados y la de los dos hombres encarcelados (Puig 14).

Otro cambio relevante es que, mientras que en *Cat people* Irena invita a Oliver a su departamento —que está lleno de imágenes de felinos y panteras, es decir, de indicios que sugieren al espectador los posibles desarrollos de la historia—, en la reelaboración de Molina es Oliver quien lleva a Irena a su casa, que ha heredado de su madre. Inicialmente este elemento parece carecer de importancia, pero la descripción de la hipotética madre del protagonista deja paso a una crítica sobre la condición de la mujer en la sociedad argentina que revela el carácter revolucionario de Valentín (quien la propone). Y los diálogos siguientes, al explicarnos que dicha madre es fruto de la invención de Molina y ni siquiera es citada en *Cat people*, evidencian que la personalidad del narrador de películas y su condición de homosexual actúan como un potente filtro cuando él intenta resumir los filmes que ha visto³. Molina,

³ En palabras de Garrido Domínguez: “De las películas resulta patente la prevalencia del punto de vista del narrador no sólo en cuanto filtro del material diegético sino en

antes de ser encarcelado, vivía con su madre, y en su versión de la película introduce la descripción de la casa que le gustaría poseer.

Hay que mencionar también los importantes cambios que afectan al género mismo de la película, que es una película de terror. Dolores Tierney, tras recordarnos que en la literatura gótica el *suspense* viene del miedo a lo desconocido, y que esto “se traduce en la escenografía del cine a través de una organización especial de la visión” (Tierney 357), analiza la escena en que Irena se convierte en una pantera y ataca al psicoanalista que quiere curarla, y nos señala que, mientras que el espectador de la película no puede ver realmente lo que está pasando, sino sólo un juego de sombras y siluetas (Tourneur, 01:08:19-01:08:36), en la novela el ataque del monstruo se hace paradójicamente “visible” y es descrito en sus detalles más cruentos⁴, rompiendo con todas las convenciones del cine clásico de terror (Tierney 360). La estudiosa subraya además el hecho de que Puig quita la ambigüedad al film proponiendo desde el principio la identificación de Irena con la mujer pantera (por ejemplo a través de las alusiones que Molina entremezcla con sus descripciones, y que he mencionado antes). Y llega a la conclusión de que el escritor, “al manipular textualmente el cine clásico de terror y su concepto clave del miedo a lo desconocido, intenta cuestionar el estilo clásico de Hollywood como uno de los modos de conocimiento hegemónico/homofóbico del siglo veinte” (Tierney 283).

En lo que respecta al ataque de Puig a la homofobia de Hollywood, es preciso señalar que en la manera de contar la película y en los comentarios de los reclusos sobre sus contenidos, se subraya claramente el elemento sexual y el significado simbólico de la trama — según Valentín *Cat people* representa el miedo de la mujer a entregarse al hombre—, que es la razón por la que Puig decidió abrir su novela

cuanto exponente de su visión de la existencia y, por supuesto, de su condición de homosexual” (Garrido Domínguez 98).

⁴ “Y se echa al suelo, y el psicoanalista se quiere defender pero es demasiado tarde, porque ahí en ese rincón oscuro todo se vuelve borroso un instante y ella se transformó ya en pantera, y él alcanza a agarrar el atizador de la chimenea para defenderse pero ya la pantera le saltó encima, y él le quiere dar golpes con el atizador pero ya con una garra ella le abrió el cuello y el hombre cae al suelo echando sangre a borbotones, la pantera ruge y muestra los colmillos blancos perfectos y le hunde otra vez las garras, ahora en la cara, para deshacérsela, el cachete y la boca que unos momentos antes la había besado” (Puig, 45).

precisamente con esa película. De hecho, como nos recuerda Levine, inicialmente el escritor había elegido *Drácula* (1931)⁵, pero luego prefirió proponer a sus lectores la película de Tourneur porque “*La mujer pantera*, su metáfora de la represión sexual era más específica para los temores inconscientes del prisionero heterosexual acerca de compartir una celda con su compañero homosexual” (Levine, 241).

Otro procedimiento interesante que Puig adopta con respecto a esta película —y a todo el material fílmico presente en la novela— es el de entrelazar el relato de la trama con las conversaciones de los detenidos que, como se ha visto, nos ofrecen importantes informaciones sobre su pasado y sus ideologías. Pero dicho relato tiene que adaptarse también a la rutina de la cárcel, así que la película nos llega fragmentada, convertida en una especie de telenovela, mejor dicho, o de radionovela, que repitiéndose cada noche recupera en parte el suspense que el narrador le había quitado al dar por descontada desde el principio la identificación de Irena con la mujer pantera de las leyendas.

De la literatura al cine

Todos estos cambios, o pequeñas traiciones, que acompañan el trayecto del material fílmico de la gran pantalla a las páginas de un libro no parecen gran cosa si los comparamos con las transformaciones que se producen en la transposición cinematográfica de la novela, realizada en 1985 por el director argentino (naturalizado brasileño) Héctor Babenco y en la que colaboró el mismo Puig: *Kiss of the Spider Woman*.

Ante todo, la historia de los dos detenidos está ambientada en Brasil y no en Argentina, como en la novela. Lo señala, casi al comienzo de la película, una inscripción en portugués que se encuentra en el patio de la cárcel. Otra importante novedad es que dicha inscripción, Valentín y Molina pueden mirarla, junto a una parte del patio, a través de una ventanita con rejas colocada en la puerta de su celda. O sea, la película de Babenco mitiga la condición de aislamiento que los detenidos sufren

⁵ Por otra parte, Puig mantiene la alusión al famoso vampiro en el pasaje en que Molina relata la conversación de los protagonistas de la película sobre el origen de Irena —que en *Cat People*, además de llamarse Irina, es serbia—, y se la comenta con Valentín: “Él le pregunta si extraña su ciudad. A ella es como si le pasara una nube por los ojos, toda la expresión de la cara se le oscurece, y dice que no es de una ciudad, ella viene de las montañas, por ahí por Transilvania. —De donde es Drácula. —Sí, esas montañas tienen bosques oscuros” (Puig 11).

en el calabozo a la vez que “ilumina” el espacio de la celda —que en la novela se nos presentaba como un espacio suspendido, indeterminado— y la utiliza para proporcionar al espectador informaciones sobre sus ocupantes. Por ejemplo, ya en la primera escena, mientras escuchamos la voz de Molina que cuenta una película, la cámara hace un *travelling* en la celda y, entre otras cosas, nos muestra unas fotos de actrices famosas —Lana Turner, Greta Garbo, Marlene Dietrich y Rita Hayworth⁶— pegadas a la pared, que resumen la pasión de Molina por las estrellas de cine (Babenco, 00:01:57-00:02:55).

El cine nos ofrece además la primera descripción de los protagonistas de la novela, porque, a diferencia de lo que pasaba con los personajes de las tramas comentadas en *El beso de la mujer araña*, que eran descritos con minucia, Puig no nos había dado ningún indicio sobre las características físicas de Molina y Valentín, protagonistas de una narración “que se quiere espectáculo en ese contrapunto de voces sin cuerpo, sonido sin imagen (como si se hubiera escamoteado el escenario teatral o la pantalla cinematográfica)” (Corbatta 58). Pero, tras descubrir que, en la transposición de Babenco, Molina tiene la cara de William Hurt —quien gracias a esa interpretación ganó un Oscar—, al mirar las primeras secuencias de *Kiss of the Spider Woman* nos damos cuenta de que la película que él relata al principio ha cambiado. De hecho, como la compañía de producción Universal no quiso ceder los derechos de *Cat people*, la trama inicial fue sustituida por la segunda trama relatada por Molina en la novela, o sea, *Destino*, una película imaginaria que Puig había compuesto mezclando trozos de películas de guerra y de propaganda del Tercer Reich y que habla de la historia de amor entre una cantante francesa y un oficial alemán en un París ocupado por los nazis⁷.

⁶ Nombres que en la novela aparecen hacia el final cuando, al referir el contenido de las llamadas telefónicas de Molina, los policías señalan que él y sus amigos tienen la costumbre de atribuirse nombres de personajes femeninos famosos: “A los pocos minutos llamó el mencionado Lalo, como de costumbre se dijeron varios nombres femeninos diferentes, esta vez de actrices, se supone, porque se apodaban Greta, Marlene, Marilyn, Merle, Gina, Jedi (?)” (Puig 272).

⁷ Puig recurre a la misma técnica de bricolaje con la que había realizado su novela —mezclando cartas, informes, pasajes de tratados científicos—, y como no había encontrado una película existente que le pareciera adecuada, une trozos de diferentes películas del Tercer Reich, y los mezcla con filmes americanos. Susan Levine, además

Esta sustitución produce una serie de cambios en cadena, también debido al hecho de que en la transposición cinematográfica están reproducidos integralmente los diálogos y los comentarios de los protagonistas que en la novela se alternaban con el relato de la trama —operación bastante simple, ya que la estructura dialogada del texto de Puig se parece mucho a un guion (Garrido Domínguez 96)—, pero la película con la que los diálogos de los detenidos tienen que interactuar es diferente.

En algunos casos los cambios que derivan de esta alteración de los puntos de referencia originales son insustanciales, por ejemplo, cuando Molina describe la protagonista de la película, Leni Lamaison —cuyo nombre probablemente se inspira en el de Leni Riefenstahl, actriz y cineasta que llevó a cabo la propaganda del Tercer Reich en los años 30—, y Valentín le pide que no haga descripciones eróticas. De hecho, este diálogo puede adaptarse indiferentemente a las dos tramas. En otras circunstancias dichos cambios acaban por quitarle el sentido a las palabras pronunciadas por los personajes en la novela. Por ejemplo, en la versión cinematográfica de *El beso de la mujer araña*, la descripción de Leni empieza con la afirmación: “Ella es un poco extraña, en seguida se ve que no es una mujer como las demás” (Babenco, 00:01:30), afirmación que tenía sentido y también una función anticipatoria cuando se refería —si bien con otras palabras— a la protagonista de *Cat people*, pero los pierde por completo al referirse a la protagonista de *Destino*.

Otra variación importante está asociada al juego inventado por Molina que, en un pasaje de la novela, le pregunta a Valentín con cuál de los personajes de *Cat People* se identifica. Resulta que Valentín se identifica con el psicoanalista, y Molina con Irena porque, según declara, él siempre se identifica con la heroína (Puig 31). Así que, en la transposición de Babenco, Molina deberá identificarse con Leni.

En la adaptación cinematográfica, la identificación con la protagonista de la trama aparece más marcada, ya que Molina, al describir a la cantante, mima sus gestos, poniéndose un *foulard* o

de señalar la presencia en *Destino* de la película de guerra hollywoodiense *Paris Underground* (1945), ha afirmado que la película que más ha influenciado la creación de la segunda trama contada por Molina es la alemana *Die grosse Liebe* (1942) con Zarah Leander (Levine 244).

abriéndose paso entre la ropa colgada en la celda para representar la aparición de Leni en el escenario de un teatro. Esto modifica también la manera en que la trama es presentada, porque el Molina de celuloide la dramatiza, mientras que el Molina de papel se la cuenta a Valentín recostado en su camastro, antes de dormir, en la celda a oscuras.

De todas formas, la identificación de Molina con la protagonista de *Destino* pone el acento en la función anticipatoria de la película relatada (señalada por su mismo título), y refuerza el paralelismo entre el sacrificio de Leni, que en la última escena del film muere por defender la causa del oficial alemán, y el de Molina que, pocos días después de salir de la cárcel, se deja matar para entregar un mensaje a los compañeros de Valentín. Esta asociación habría sido más difícil, y tal vez el paralelismo menos banal, si la primera trama descrita en la versión cinematográfica hubiera sido *Cat people*, como en la novela. Porque, si es verdad que el destino de las protagonistas de las películas de Molina en ambos casos es la muerte, cabe subrayar que Irena no se sacrifica por su hombre sino que es víctima de su propia naturaleza.

Pero la versión cinematográfica de *El beso de la mujer araña* traiciona, sobre todo, la identidad de Molina y en cierta forma también la de Puig, del que Molina representa el doble literario.

De hecho, en la adaptación de Babenco la homosexualidad de Molina resulta muy evidente ya desde el comienzo —y hasta parece algo caricaturesca⁸—, pero el discurso sobre la homosexualidad se queda en la superficie, porque además de faltar en la película las notas de pie de página que en la novela ofrecían una profundización del tema, tampoco están presentes las alusiones a la represión sexual contenidas en el film

⁸ Del mismo modo, la secuencia que en *Kiss of the Spider Woman* representa la exhibición de Leni —pues en la transposición cinematográfica de la novela las descripciones de Molina se transforman en otros tantos trozos de película (generalmente con la voz en off del narrador que las comenta)—, protagonizada por Sonia Braga (Babenco, 00:09:29-00:10:27), parece una parodia de las escenas de *Die grosse Liebe* protagonizadas por la elegantísima Zarah Leander, en las que parecen inspirarse las descripciones de Molina (Hansen, 00:04:50-00:07:42; 01:27:23-01:29:48). Un efecto semejante lo produce la escena de la película —ausente en la novela— en que la “loca” que se exhibe en un cabaret donde se reúnen los amigos de Molina, cantando la misma canción que habíamos escuchado boca de Sonia Braga/Leni en la escena mencionada antes, se ofrece como una grotesca caricatura de las estrellas de cine que Molina y Puig adoraban (Babenco, 01:36:38-01:38:24).

inicial. También se pierde necesariamente el pasaje del libro en que, tras su encuentro sexual y mientras hablan de *Cat people*, Valentín declara que Molina es la mujer araña, lo cual crea la metáfora que explica el título de la novela y el papel de Molina en la narración literaria:

—Tengo una curiosidad... ¿te daba mucha repulsión darme un beso?

—Uhhh... Debe haber sido de miedo que te convirtieras en pantera, como aquella de la primera película que me contaste.

—Yo no soy la mujer pantera.

—Es cierto, no sos la mujer pantera.

—Es muy triste ser mujer pantera, nadie la puede besar. Ni nada.

—Vos sos la mujer araña, que atrapa a los hombres en su tela.

—Qué lindo! Eso sí me gusta (Puig, 264-265).

En la versión de Babenco, esta identificación fundamental entre Molina y la mujer araña no sólo es omitida, sino negada. De hecho, la adaptación cinematográfica, que por razones de síntesis reproduce sólo una de las películas de Molina⁹, transforma una parte del delirio final de Valentín —el cual, bajo morfina después de las torturas padecidas, mezcla varios elementos de las tramas escuchadas— en el último relato que Molina regala a su compañero de celda antes de salir de la cárcel. En esta escena se consume una doble traición. A nivel formal nos encontramos con que el Molina de celuloide introduce la trama que está a punto de contar con la fórmula “Érase una vez”¹⁰, decisión que nunca tomaría el Molina de papel quien, al contrario, actualiza todas las películas que relata contándolas en presente¹¹. A nivel de contenido notamos que en la novela la mujer araña, que Valentín ve en su delirio, lleva una máscara plateada pero, gracias a unas cuantas alusiones,

⁹ Pero mantiene, desde luego, el juego de cajas chinas porque presenta el pasado de los personajes como si fuera una película.

¹⁰ “Once upon a time” en la versión original de *Kiss of the Spider Woman* (Babenco, 01:22:10).

¹¹ A este propósito, Francisco Rocamora ha observado: “La forma en la que son relatadas las películas presenta aspectos que será interesante destacar. Como era de esperar, la narración se hace en presente. Lo que Molina hace ante los ojos de Valentín es recrear una historia narrada filmicamente. No es un cuento que haya que presentar como algo pasado, ‘érase una vez’, sino un argumento que nace y se desarrolla cada vez que es proyectado ante un espectador” (Rocamora 16).

podemos fácilmente asociarla a Molina; en la adaptación cinematográfica, en cambio, tiene la cara de Sonia Braga —quien encarna a todos los personajes femeninos de la película—, y esto anula por completo la identificación en la que se funda *El beso de la mujer araña*.

En conclusión, en este juego de espejos entre cine y literatura, es la versión cinematográfica la que nos presenta la imagen más deformada. Porque, si bien Puig manipula el material fílmico, y más específicamente *Cat people*, para hacerlo interactuar con su narración, finalmente no traiciona el mensaje de las películas, ni su esencia. En cambio, su propio mensaje se ve, en cierta forma, traicionado por la adaptación cinematográfica que le quita fuerza a la metáfora de la mujer araña.

El recorrido *à rebours* de *La contadora de películas* Del relato fílmico a la teatralidad de la palabra

Giuseppe Gatti Riccardi

Università di Roma La Sapienza - Università degli Studi della Tuscia
giuseppe_gatti@hotmail.com

Resumen: En *La contadora de películas* Hernán Rivera Letelier formula un doble homenaje a dos formas de arte: el de trasladar las secuencias fílmicas a modalidades representativas pseudo-teatrales y el de contar historias. Esta novela corta demuestra que es posible partir de un texto fílmico para describir la narración cinematográfica y desarrollar un proceso al revés que conduce del cine al teatro.

Palabras clave: Hernán Rivera Letelier, *La contadora de películas*, transposición fílmica, narración oral, Béla Balázs

Résumé : Dans *La contadora de películas*, Rivera Letelier propose un double hommage à deux formes artistiques: la transposition de séquences fílmiques à des modalités de représentation pseudo-théâtrales et l'art de raconter des histoires. Cette nouvelle montre qu'il est possible, à partir d'un film, de décrire les événements de la narration cinématographique en mode inversé : allant du cinéma au théâtre.

Mots-clés : Hernán Rivera Letelier, *La contadora de películas*, transposition fílmique, narration orale, Béla Balázs

Abstract: In *La contadora de películas* Hernán Rivera Letelier formulates a double celebration of two forms of art: the transposition of movie sequences to representative pseudo-theatrical modalities, and storytelling. This novella demonstrates that it is possible to use films in order to describe the events of the cinematographic story, and develop a process that reverts cinema into a theatrical form.

Key words: Hernán Rivera Letelier, *La contadora de películas*, movie transposition, storytelling, Béla Balázs

El cine no nos da, como la novela ha hecho durante largo tiempo, los pensamientos del hombre; nos da su conducta o su comportamiento, nos ofrece directamente esta manera especial de estar en el mundo, de tratar las cosas y a los demás, que es para nosotros visible en las gentes, la mirada, la mímica (Maurice Merleau-Ponty, "El cine y la nueva psicología")

Notas sobre el enredo novelesco y definición del contexto geosocial de referencia

En las páginas iniciales de su ensayo *El viaje a la ficción*, Mario Vargas Llosa dedica un extenso apartado a la descripción de las fortuitas circunstancias que, en agosto de 1958, en una cabaña de Yarinacocha, en la Amazonía peruana, le permitieron enterarse por primera vez de la existencia de un “kenkitsatatsirira”, palabra *machiguenga* que —le dijeron los guías locales— podría traducirse como “hablador”. Con ese término, las poblaciones autóctonas solían bautizar a aquel individuo solitario que recorría los pueblos y los asentamientos machiguengas de la selva contando, inventando y reelaborando historias pertenecientes a un mundo de hábitos ancestrales. Para Vargas Llosa la estupefacción por el descubrimiento se convirtió pronto en una reflexión sobre el rol social que ese hombre ejercía como embajador cultural de los más remotos ancestros de su pueblo: “aquel hablador y su relación tan entrañable con su comunidad eran la prueba tangible de la importantísima función que cumplía la ficción —esa vida de mentiras soñada e inventada de los contadores de cuentos— en una comunidad tan primitiva y separada de la llamada civilización” (22).

El análisis que nos proponemos desarrollar en las páginas que siguen se conecta con la celebración del rol arcaico del contador de historias. En la breve novela *La contadora de películas* el escritor chileno Hernán Rivera Letelier (Talca, 1950) elabora una traslación del motivo de la función cohesiva del *hablador* a la relación entre la imagen icónica propia del cine y la práctica de la oralidad. Nuestro estudio se propone evidenciar los diferentes planos estructurales del proyecto de Letelier, quien redacta una novela en la cual se celebra la época de auge del cine, al mismo tiempo que se establece una relación con el teatro. Al final del texto, el medio literario se ocupará de describir cómo cine y teatro se

ven rebasados por los avances tecnológicos que imponen la supremacía de la televisión no solo sobre las dos manifestaciones artísticas, sino también sobre el arte de la narración compartida.

A partir de un dato socio-histórico empírico, según el cual la expansión del arte cinematográfico en el continente latinoamericano tuvo una primera etapa de difusión que interesó a las clases medias urbanas que habitaban en las grandes ciudades continentales y que solo en una segunda etapa —bien entrado el siglo XX— se extiende a los espacios rurales y a la provincia, Rivera Letelier coloca la trama en una de las pequeñas salas de cine en los alejados pueblos del interior de Chile¹. En ese escenario aislado, anacrónico y provinciano, el texto formula un doble homenaje a dos formas de arte: la de trasladar la sucesión de las secuencias filmicas a modalidades representativas pseudo-teatrales y la tradicional de contar historias, atribuyendo a la dimensión verbal el rol de eje medular de la representación.

La estructura narrativa que propone Rivera Letelier —hombre que vivió y se crió en el complejo mundo geosocial de las salitreras del norte chileno— se apoya en la figura central de María Margarita, una jovencita que —tal como anuncia el título— se dedica a contar películas. El ámbito espacial de la representación novelesca refleja, suavizándola, la condición de aislamiento que caracteriza a la Yarinacocha de Vargas Llosa y consiste en un pequeño poblado ubicado en la pampa chilena próxima al desierto de Atacama, una aldea surgida como simple campamento salitrero (elemento recurrente del paisaje ficcional de Letelier), donde la actividad de extracción es la única vía de subsistencia de sus habitantes. La arquitectura semi-urbana del caserío que se describe en la novela subraya la persistencia de la tradicional triple-repartición estamental que caracteriza esa tipología de aldeas mineras;

¹ La extensa trayectoria literaria de Hernán Rivera Letelier se inaugura en 1988 con el libro *Poemas y pomadas*, al que sigue, dos años más tarde, la recopilación de relatos *Cuentos breves y cuesco de brevas*. Su actividad como narrador hace que en la actualidad se puedan incluir en su bibliografía las siguientes obras: *La reina Isabel cantaba rancheras* (1994); *Himno del ángel parado en una pata* (1996); *Fatamorgana de amor con banda de música* (1998); *Donde mueren los valientes* (1999); *Los trenes se van al Purgatorio* (2000); *Santa María de las flores negras* (2002); *Canción para caminar sobre las aguas* (2004); *Romance del duende que me escribe las novelas* (2005). Las dos más recientes publicaciones —que preceden *La contadora de películas*— salen respectivamente en 2006 y 2008: se trata de *El fantasma y Mi nombre es Malarrosa*.

por la voz de María Margarita, protagonista y narradora homodiegética de la historia, nos enteramos de que:

las casas del campamento, como en toda salitrera de la pampa, definían perfectamente las tres clases sociales imperantes: las casas de calamina de los obreros, las casas de adobe de los empleados, y los lujosos chalets de los gringos. Nuestra casa era un barracón de calaminas aportilladas dividido en tres partes (Letelier, *La contadora* 27).

En este conflictivo contexto socio-económico y geográfico, la vida apremiada, soporífera y hastiada de los escasos habitantes adquiere un matiz de diversión momentánea gracias al pasajero pasatiempo que consiste en ver largometrajes en la destartalada sala de cine que la oficina salitrera pone a disposición de los trabajadores. A partir de esta base temática mínima y de la definición de un contexto ambiental hostil, el autor se propone relatar fragmentos de la primera adolescencia de una niña de once años que va rápidamente haciéndose mujer gracias a su aptitud histriónica y su capacidad para describir con la palabra las películas que ve, hasta convertir sus *performances* en espectáculos “teatralizantes”, que la hacen merecedora del apodo de “contadora de películas”. La jovencita, la menor de cuatro hermanos varones, logra descubrir paulatinamente (y a veces de manera traumática) su femineidad a través de la narración de los filmes, que su padre, imposibilitado debido a un accidente laboral de la cintura para abajo, le envía a ver a la sala de cine; así se autodefine la narradora: “Me mandaban porque yo era mejor que todos ellos contando películas. Como se oye: la mejor contadora de películas de la familia. Luego, pasé a ser la mejor de la corrida y al poco tiempo la mejor del campamento. Que yo supiera, no había nadie en la oficina que me ganara contando películas” (14). Ya desde el *incipit* de la historia el autor pone de relieve el conflicto ético y pragmático al mismo tiempo causado por el contraste entre la apremiante penuria económica de la familia y la desbordante pasión de todos sus miembros por el cine: “Como en casa el dinero andaba a caballo y nosotros a pie, cuando a la Oficina llegaba una película que a mi padre —solo por el nombre del actor o de la actriz principal— le parecía buena, se juntaban las monedas una a una, lo justo para un boleto, y me mandaban a mí a verla” (11). Después de ver la cinta, María Margarita, con todo su virtuosismo, se dedica a

“representar” la película limitando, inicialmente, sus representaciones al mero disfrute en el ámbito doméstico².

Las representaciones semanales de María Margarita, si bien empiezan siendo un simple rito familiar, van ganando fama en el pueblo hasta tal punto que la gente prefiere acudir a su exhibición que ir a ver la película, convirtiendo la ceremonia de los relatos en un lucrativo negocio familiar: ella será la contadora de películas oficial no solo de la familia sino del asentamiento entero. Su esmero, su constante entrenamiento y su capacidad de actuación mediante la palabra y la mímica corporal completarán el cuadro de esta suerte de adaptación teatral en el que el público pagará por verla actuar. La reorganización misma del espacio doméstico convierte la casa de calamina en un simulacro de los teatros urbanos, en los que el público ocupa el asiento más adecuado al rol social que ejerce en la comunidad:

Mi padre, con una manta boliviana sobre sus piernas, ocupaba el único sillón que teníamos, y ésa era la platea. [...] La galería era esa banca larga, de madera bruta, en donde mis hermanos se acomodaban ordenadamente, de menor a mayor. Después, cuando algunos de sus amigos comenzaron a asomarse por la ventana, eso se convirtió en el balcón (13).

La ceremonia de la transmisión oral de María Margarita desarrolla una doble función en el texto: por un lado, permite identificar la presencia en el pueblo de una repartición social que crea una frontera invisible, de rasgos altamente jerárquicos, entre los habitantes. Galería, platea y asientos reservados representan la manifestación explícita de una “clasificación por rango” que levanta barreras sociales. Estas, con el tiempo, pueden padecer cambios, lo cual convierte la frontera misma en un objeto mutante, tal como sugiere Mónica Fernandes Teixeira: « la notion de frontière ne peut plus être interprétée aujourd’hui comme une simple ligne de division: elle représente un objet mutant, elle est un processus. Elle est conçue comme une rupture qui découle de l’idée que

² Si bien todos los miembros de la familia de María Margarita aman el cine, el dinero de la familia no es suficiente sino para que un solo miembro pueda acceder a la sala de proyección y, al volver, cuente la trama de la película a los demás. De este modo nace el concurso que el padre organiza entre su prole: María Margarita lo gana y se adjudica el derecho a convertirse en la “contadora oficial” (los nombres de los triunfadores empiezan por MM como Marilyn Monroe o Mario Moreno, argumenta el padre).

la forme physique est la matérialisation d'une forme sociale » (Teixeira, « Caracas: ville fragmentée » 161).

Por otra parte, la función que cumple el teatro doméstico de María Margarita representa la ocasión para el núcleo familiar (y más tarde para todo el pueblo) de mantener vivas las tradiciones del viejo arte de contar historias, ya que concentra a todos los habitantes en un espacio-tiempo compartido alrededor de la figura del *hablador*; en este cronotopo atávico, la joven versión femenina del *hablador* actúa como un demiurgo que moldea la materia intangible de la fantasía y se convierte para todo el pueblo en creadora de esa “vida de mentiras soñadas” a la que alude Vargas Llosa.

Letelier asocia el ritual de las representaciones de María Margarita a la costumbre casi solemne de los cuentos compartidos, una tradición que pertenece al ceremonial pre-moderno de la dialéctica entre un ser capaz de narrar y la escucha entregada del público, que —reunido a su alrededor— se “ofrece” al relato oral. Este protocolo ritual —expresión de una convivencia comunitaria— entra en contraposición con la teoría de “la muerte del narrador” que había sido pregonada, a comienzos de la década de los treinta del siglo pasado, por Walter Benjamin en textos como *Iluminaciones* o *Experiencia y pobreza*. Ya en 1933, el filósofo alemán había denunciado —en el ensayo “El narrador”— el peligro de extinción de dos formas de comunicación tradicionales entre seres humanos: en primer lugar, el arte de contar, es decir, el saber construir y relatar historias, y en segundo lugar, las placenteras costumbres de escucharlas de forma compartida, que se veían amenazadas por el vértigo de la velocidad impuesta por los avances tecnológicos. En lo que a nuestro estudio se refiere, las reflexiones de Benjamin no se limitan a denunciar la incapacidad del ser humano de proteger sus atávicas costumbres de las modificaciones históricas, sociales y culturales que la posmodernidad ha acarreado, sino que conectan con el concepto de tiempo mesiánico, entendiendo con este término esa forma de la historia que se escapa al tiempo cronológico y cuantitativo, y que no constituye una forma que pueda medirse del mismo modo que el tiempo mecánico (el de la sociedad urbana, en oposición al mundo rural donde Letelier ubica su narración). El acto de desvirtuarse del valor de la narración compartida rompe con la idea de historia considerada según el concepto de tiempo mesiánico y se vincula, así

como veremos más adelante, con la privación del aura de la narración misma.

La traslación de la imagen a la palabra

La estructura temática de la primera parte de la novela, al poner de manifiesto el desafío de describir con palabras los eventos que la narración cinematográfica muestra mediante las secuencias de las imágenes, se centra de forma evidente en el reto de superar la distancia que existe entre los dos vehículos expresivos: por un lado, el “objeto heterogéneo” del que se compone el cine (es decir, el conjunto de imágenes, palabras, música, ruidos); por el otro, su denominación lingüística. Letelier se propone reproducir el proceso de relación dialógica que se halla entre cine y narrativa sustituyendo la narración en forma escrita por el arte de la palabra: en este caso, el pasaje ocurre no ya del texto literario al texto fílmico, sino de éste último al lenguaje verbal, lo cual plantea la necesidad de reducir la distancia natural entre la representación icónica y su verbalización.

Para intentar una aproximación al proceso de adaptación que María Margarita elabora, empezaremos por reflexionar sobre algunos aspectos de los estudios que Seymour Chatman —en la línea de la tradición formalista rusa y del estructuralismo francés— propone en *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, texto en el que el autor discurre sobre el concepto mismo de narración y la división del relato en dos partes. El eje de las reflexiones de Chatman reside en el concepto de *narración*, que se compone de dos ámbitos: la *historia* (es decir, el contenido de la narración) y el *discurso* (o sea, la expresión, el “cómo” ese contenido es expresado). En lo que al primer punto se refiere, la *historia* vendría a ser —según sugiere Chatman— el resultado de tres componentes:

- Eventos (las acciones y los acontecimientos);
- Existentes (personajes, ambientación);
- Existentes (elaborados según la percepción del autor).

Si la *historia* representa el conjunto de los sucesos (acciones y acontecimientos), estos sucesos son protagonizados por unos “existentes”, que se dedican a explicar qué es lo que sucede (el *qué*).

A su vez, el *discurso* —siempre según la línea que propugna Chatman— se tiene que ocupar de desentrañar de qué manera algo ocurre (el *cómo*) y es el resultado de dos componentes:

-Estructura de la transmisión narrativa (por ejemplo, un tiempo verbal); esta estructura refleja la forma de la *expresión*;

-Manifestación (verbal, escrita, cinematográfica, visual, etc...); la cual hace referencia a la *sustancia de la expresión*.

Esta doble dimensión de la narración que se instaura en el sistema “forma-contenido” (el *cómo* y el *qué*), pone de relieve cómo la “tradición de la teoría literaria (poética) se ha preocupado principalmente por la forma, el discurso, a la hora de analizar por qué un texto es narrativo y precisamente en qué consiste su narratividad” (Guardia Calvo, “La ruptura del relato en la narración transmedia” 263). En relación con lo anterior, la dimensión del desafío de Letelier y de su protagonista reside en que la imagen cinematográfica, así como toda imagen icónica, no equivale ni a una simple palabra ni tampoco a una o más frases: su “materia” se expresa mediante un conjunto de enunciados cuyo sentido es posible apreciar en su integridad solo poniéndolo en relación con otros enunciados y otros elementos de la película. No es casual que Jorge Urrutia, al definir el significante del signo fílmico como una cierta sucesión u oposición de imágenes, afirme que estos mismos signos “no adquieren significado exacto más que en relación con lo que antecede y lo que sigue en el discurso, ya que la codificación del lenguaje cinematográfico no existe, al menos en su totalidad” (*Imago litterae* 39).

Una de las dificultades más evidentes en el proceso de transposición del texto fílmico a los relatos teatrales que María Margarita elabora para su público reside en un rasgo característico del cine como uno de los pocos vehículos de expresión artística que trabaja con dos registros en tanto que es capaz de mostrar lo que los personajes ven al mismo tiempo que puede decir lo que éstos piensan. En este sentido, analizar (y describir, como hace María Margarita) una película sin concentrarse únicamente en sus imágenes o en sus *eventos* (las “acciones” y los “acontecimientos” a los que alude Chatman) quiere decir focalizar la atención en la estructura narrativa del texto fílmico; es decir, examinar no solo las informaciones visuales que la pantalla proyecta, sino también los mensajes que proceden de los *existentes* de la historia y convertirlos en palabras. Este intento de reducción de la distancia entre la naturaleza de la imagen y la de la palabra a través del análisis de la “actitud narrativa” de los personajes fílmicos lo subraya François Jost en su ensayo *L’œil-caméra. Entre films et roman* :

le cinéma travaille deux registres: il peut montrer ce que voit le personnage et dire ce qu'il pense. Si l'on ne veut pas restreindre, une fois de plus, l'analyse du film à l'étude de l'image, il importe donc de différencier l'attitude narrative par rapport au personnage héros en fonction des informations verbales et visuelles (18).

Los iniciales triunfos que María Margarita cosecha en la tarea de transposición del producto fílmico de la pantalla a la palabra residen en su capacidad para reunir las informaciones verbales y visuales en una representación teatral que supera con creces el mero relato verbal de los eventos de la trama e incluye otras categorías del discurso narrativo, por ejemplo, el *cómo* se desarrolla el discurso. Así, alude la joven a su actitud: “además de contar la película con descripciones de paisajes y todo, de pronto me largué a cantar las canciones interpretadas en la película” (Letelier 44).

En la novela, la adaptación del texto fílmico a la dimensión verbal se revela tan exhaustiva que en el pueblo se instaura un doble hábito ritual: el público acude primero al espectáculo cinematográfico y después se acerca al teatro doméstico donde María Margarita actúa³, como si el film adquiriera una segunda dimensión que solo puede captarse en su versión teatral. La misma narradora, consciente de esta dinámica, así lo confirma: “ya no me conformé con la mímica y el cambio de voz, sino que incorporé elementos externos, como en el teatro” (Letelier 45). Esta contaminación entre cine y teatro remite a las reflexiones que Béla Balázs hace en su ensayo *L'esprit du cinéma* y parecería subrayar la efectiva viabilidad de la traslación entre las dos formas de arte. En efecto, así como sostiene el crítico húngaro, la representación teatral, si bien necesita de una amplia variedad de elementos verbales y no verbales capaces de atraer la atención del público (disfraces u objetos utilizados por los actores, juegos de luces, etc), no se ve obligada a seguir aquel vértigo de continuos cambios de escenario que tienen que acontecer en los espectáculos fílmicos; así lo indica Balázs: “No, le théâtre ne veut pas suivre le cinéma avec ce genre de changements de

³ La necesidad de la gente del campamento de recurrir a la oralidad es sugerida por la misma narradora, que recuerda cómo “había quienes iban a ver la película al cine y luego se venían a la casa a oírla contar. Después salían diciendo que la película que yo había contado era mejor que la que habían visto” (Letelier, 55-56).

décor rapides et souples. Au contraire, il s'écarte définitivement du cinéma et revient à lui-même" (253). En el proceso de transición del relato fílmico al espectáculo teatral —nos informa Balázs— la distancia entre las dos modalidades de representación no está solo marcada por las obvias diferencias en el uso de los soportes técnicos (notablemente desiguales entre los dos ámbitos artísticos), sino también por el distinto grado de objetividad/subjetividad que acarrea cada una de las dos formas expresivas y, sobre todo, por la diferente manera en que imagen fílmica y palabra se relacionan con el espacio y el tiempo. Veamos en detalle este proceso.

El universo semántico al que remiten el discurso narrativo y sus categorías (es decir, la trama, el personaje, el espacio, el tiempo y el punto de vista) padecen, naturalmente, una modificación en el tránsito desde la pantalla hasta la nueva forma de emisión (las actuaciones teatrales de María Margarita). La clasificación que el alemán Franz J. Albersmeier propone acerca de las diferencias entre el medio visual y el verbal conecta con las anteriores reflexiones de Balázs ya que, según sostiene Albersmeier:

- el cine se propone como una manifestación artística que refleja objetivamente la realidad, al tiempo que la escritura y la palabra son el arte de la interioridad subjetiva.
- En segundo lugar, siempre parafraseando a Albersmeier, el cine es el arte del espacio y la novela y la palabra representan el arte del tiempo.
- Finalmente, el cine, dado que es un objeto artístico objetivo, "se mueve en el plano de la metonimia; la novela, en cuanto arte subjetivo, en el plano de la metáfora" (Albersmeier, *André Malraux und der Film...* 156)⁴

Es de particular relevancia para nuestro análisis el primer punto que señala Albersmeier: esa interioridad subjetiva que la escritura y la palabra desarrollan en oposición a la objetividad del cine encuentra su confirmación en la sustracción de la dimensión visual que se evidencia en las representaciones diarias de María Margarita.

⁴ Traducción mía

La afirmación de la tecnología: ¿auxilio o ruina para la oralidad compartida?

En los años de consolidación del cine como medio de entretenimiento masivo en el continente latinoamericano, el teatro puede extraer, según sostiene Balázs beneficios concretos de las tecnologías adoptadas por el cine. El contenido espiritual e intelectual —altamente subjetivo— que reside en el mensaje del actor teatral (en nuestro caso, María Margarita, como emblema de la verbalización) se vería exaltado por una nueva modalidad de arquitectura teatral, que Balázs explica así:

Le cinéma peut merveilleusement enrichir les possibilités d'expression du théâtre. Non point, il est vrai, au moyen d'une plus grande illusion de la réalité (qui ne fait que perturber le théâtre), mais, au contraire, grâce à la représentation de ce qui est totalement immatériel, l'élément purement intellectuel (254).

Ahora, si nos conformáramos con una primera lectura interpretativa de la cita, esta desaparición de lo visual (es decir, de la realidad objetiva según la teoría de Albersmeier) en pos de una exaltación del mensaje abstracto podría leerse de la siguiente manera: el público se vería obligado a esforzar su imaginación en tanto que la ceremonia del relato permite una intensificación de la labor de la fantasía y convierte a la joven en una hacedora de ilusiones. Así parecería confirmarlo la misma narradora:

yo había llegado a convertirme para ellos en una hacedora de ilusiones. En una especie de hada [...]: mis narraciones de películas los sacaban de esa nada agria que era el desierto y, aunque fuera por un rato, los transportaba a mundos maravillosos, llenos de amores, sueños y aventuras. A diferencia de verlos proyectados en una pantalla de cine, en mis narraciones cada uno podía imaginar esos mundos a su antojo (88).

Una segunda y más atenta interpretación de las palabras de Balázs permitiría leer las reflexiones de este último como la proyección de una esperanza: una posible y prolija colaboración entre el medio cinematográfico y el teatral; auspiciada aplicación de las nuevas tecnologías del cine al ámbito teatral podría explicar de forma más prosaica y eficaz las modalidades de “comunicación de lo intangible” en el escenario teatral. Alude Balázs, en particular, a la posibilidad de

colocar detrás de los actores una pantalla en que proyectar toda información que el teatro —a diferencia del cine y de los textos literarios— no es capaz de representar (por ejemplo, los monólogos interiores de los personajes). En palabras de Balázs:

Ne pourrait-on pas voir apparaître un jour, sur la scène, au lieu d'un arrière-plan spatial, l'arrière-plan spirituel des personnages qui parlent ? [...] Ce qui, dans les pièces anciennes, était dit en aparté ou dans un monologue [...] tout ce qu'on pense « en attendant » et toutes les résonances in formulables, donc les images intérieurs... Tout cela ne pourrait-il pas apparaître sur l'écran pendant que les personnages parlent sur le devant de la scène? (254).

Las referencias a la posible introducción de la tecnología en las dinámicas de interacción entre cine y teatro permiten acceder a la última parte del relato de Letelier. En el texto de Letelier, las previsiones optimistas de Balázs se ven reemplazadas por otra forma inesperada de desarrollo tecnológico, funesto para la práctica llevada a cabo por María Margarita. La afirmación y difusión de la televisión, artefacto innovador que se convierte en el nuevo medio de esparcimiento de la población de Villorrio, no solo convierte en inútil la traslación al pequeño teatro doméstico de los relatos fílmicos, sino que desmorona las dinámicas de interacción social construidas en torno a la ceremonia de la narración oral, y termina por sustituir la figura ancestral del *hablador* por la presencia de un artefacto inanimado.

La televisión cancela esa temporalidad arcaica, que implicaba una tradición compartida construida mediante la continuidad de ceremonias de transmisión de la palabra: la temporalidad y la continuidad, características propias de las que Benjamin define “sociedades artesanales”, desaparecen ante el tiempo dislocado e interrumpido del progreso, como expresión del capitalismo moderno. Si bien la aparición de la televisión representa el símbolo de la avalancha tecnológica que amenaza con desintegrar el tejido socio-cultural en que se funda el arte de la narración oral, su llegada al pueblo es percibida por sus mismos habitantes como emblema de las posibilidades fantasmagóricas del progreso, de tal modo que, relata la joven, “todo el mundo permanecía con la vista clavada en la pantalla esperando ver en cualquier momento algo así como una aparición celestial” (Letelier 99). Para concluir, frente

al ocaso del éxito de las sesiones de “relatos post-fílmicos”, cabría preguntarse si el mensaje del autor apunta a denunciar la defunción de toda comunicación interpersonal desligada de las dinámicas “calculatorias”. Si así fuera, el riesgo ensalzado por Letelier advierte que, dentro de las habilidades humanas más expuestas a este peligro de extinción, la comunicación interpersonal es la que más peligros corre.

FIGURAS DE LAS DOS ORILLAS
ENTRE CINE Y LITERATURA

Mauricio Magdaleno y el petróleo mexicano

Mapimí 37 y Gran Casino

Edith Negrín

Universidad Nacional Autónoma de México

negrin@unam.mx

Resumen: La primera novela de Mauricio Magdaleno, *Mapimí 37*, es una obra pionera sobre la explotación petrolera en México, un tema que retoma en la Época de Oro del Cine Mexicano cuando escribe el guion de *Gran Casino*, la primera película mexicana de Luis Buñuel. El escritor adaptó un texto de Michel Veber (o Weber) y le imprimió un toque mexicano. Este estudio compara la novela con el guion y la película.

Palabras clave: México, petróleo, novela, guion, película

Résumé : Le premier roman de Mauricio Magdaleno, *Mapimí 37* est une œuvre pionnière qui aborde l'exploitation pétrolière au Mexique, un sujet qu'il reprend lorsqu'il écrit le scénario de *Gran Casino*, le premier film mexicain de Luis Buñuel. L'écrivain adapta un texte de Michel Veber (o Weber) et lui donna une touche mexicaine. Dans cette communication nous comparons le roman, le scénario et le film.

Mots-clés : Mexique, pétrole, roman, scénario, film

Abstract: Mauricio Magdaleno's first novel, *Mapimí 37*, is a pioneering work about oil exploitation in Mexico, a topic which he reconsiders during the Golden Age of Mexican Cinema, when writing the script of *Gran Casino*, Luis Buñuel's first Mexican film. The writer adapts a text by Michel Veber (or Weber) and gives it a Mexican touch. This study seeks to compare the novel, the script and the film.

Key words: Mexico, oil, novel, script, film

Estas notas son parte de un estudio extenso sobre la narrativa del petróleo mexicano. No sobre la literatura petrolera en general, porque tendríamos que remitirnos a Fray Bernardino de Sahagún, quien ya daba cuenta de los usos de la oscura y pegajosa sustancia, conocida por los indios como *chapopotl*, empleada como cosmético, goma de mascar o medicina. O bien a los apuntes de Gonzalo Fernández de Oviedo sobre la Isla de Cubagua, dignos de ser evocados, no obstante, porque consignan la impronta maligna que el mineral tiene en América Latina desde el siglo XVI. Cuenta el cronista que algunos naturales llamaban a este jugo de la tierra “petrolio”; otros, asfalto; y otros más *stercus demonis*, excremento del demonio.

Me refiero a las obras centradas en el proceso de industrialización del petróleo mexicano que tiene lugar en el siglo XX, y a sus repercusiones en la vida social. Las primeras narraciones sobre el tema están firmadas por estadounidenses, y aparecen entre 1914 y 1926. En 1927 se publican tres textos de autores mexicanos sobre el descubrimiento del aceite de piedra, abriendo una saga diversa que dura hasta nuestros días. Los autores de estos textos iniciales son Francisco Monterde, Mauricio Magdaleno y José Manuel Puig Casauranc. Me interesa hablar, en estas notas, de Mauricio Magdaleno, quien ofrece su visión del tema tanto a través de una novela como de un guion cinematográfico.

Mapimí 37 (1927)

Una de las obras pioneras de la saga de tema del petróleo es la primera novela de Mauricio Magdaleno, renovador en la narrativa de la Revolución mexicana, en el teatro y en el cine. La narración juvenil, *Mapimí 37 (1927)*, fue tan poco valorada, tanto por el autor como por la crítica, que nunca intentó reeditarla. La novela, en edición rústica, apareció como un obsequio de la *Revista de Revistas*. Magdaleno tenía 21 años, había finalizado el bachillerato y empezaba a incursionar en el periodismo.

Mapimí 37 está protagonizada por campesinos pobres. El núcleo de la red de personajes es la familia Galván, Roque y su esposa quienes habitan una pequeña finca, “El Carretón”. El rancho está situado a cinco leguas de Mapimí, estado de Durango, en las proximidades del río

Nazas, en la llamada Comarca Lagunera¹. En el presente de la historia, que se ubica más o menos una década después del cese de la lucha armada de la Revolución de 1910, ambos son viejos; comparten el recuerdo de sus dos hijos muertos “en la bola”, en facciones opuestas. Se entristecen por su única hija que se ha escapado de la casa con un hombre y lleva una vida de dudosa moralidad. En términos generales, la situación histórica de la anécdota coincide con la fecha de publicación de la novela, 1927.

A lo largo de la narración hay dos voces, la dominante de un narrador omnisciente, en contrapunto con los diálogos de los propios hombres y mujeres que se van imbricando para constituir la voz genérica de un ente colectivo, el pueblo. Aun cuando no hay cortes explícitos, la historia de “El Carretón”, muestra tres fases sucesivas. En la primera fase se presentan separadas la vida de la comunidad de “El Carretón”, junto con los ranchos vecinos, y el asunto del petróleo. Tanto la existencia de yacimientos del mineral como las posibles exploraciones son apenas el lejano rumor de una amenaza que viene de fuera.

En este presente, los agricultores de “El Carretón” sienten que la tierra los “ha traicionado”; sus campos están salados —dicen— no producen nada (Magdaleno, *Mapimí* 50, 57, 66). De ahí que su vida cotidiana esté marcada por las carencias y la pobreza.

A pesar de ello, y de que aún ostentan las cicatrices de la guerra civil, Roque y sus vecinos constituyen una comunidad bien integrada, incluso con visos utópicos. Se reúnen en comidas y celebraciones, van a misa juntos en Navidad, comparten leyendas, bailan. Pasada la violencia de la guerra, el principal acontecimiento entre los pobladores suele ser el cambio de las estaciones (Magdaleno, *Mapimí* 33)². Y las inquietudes más graves son los afectos de los jóvenes, las conversaciones giran alrededor de los enamoramientos y sus posibilidades.

En la segunda fase, los rumores se concretan: las exploraciones en busca del mineral son inminentes y el gobernante local apoya a un empresario norteamericano para que se apodere de las tierras del

¹ El Bolsón de Mapimí o Comarca Lagunera es una amplia región natural compartida por los estados mexicanos de Durango, Coahuila de Zaragoza —incluyendo Torreón— y Chihuahua.

² En adelante cito sólo el número de la página.

pueblo. El presidente municipal, que ya había recibido beneficios personales de parte de la empresa petrolera, presiona a Don Roque para que venda su rancho a la “Mapimí Oil Company”. El viejo campesino Roque, junto con otros rancheros, se niega a vender sus tierras, y decide defenderlas hasta con su sangre.

Más adelante el munícipe, en réplica a la insubordinación, comunica a los campesinos que el gobierno ha empezado a mirarlos como “una confabulación” “contra la paz y la tranquilidad pública” (77). Así, las fuerzas armadas llegan al pueblo a someter a los insurrectos, en apoyo de los empresarios gringos. Algunos rancheros son expulsados, otros heridos, otros mueren. Sin embargo, Roque y sus amigos son una minoría; la mayor parte de la población opta por colaborar con los extranjeros que les prometen trabajo, casas y dinero (67).

La tercera fase describe ya en pleno lo que el autor llama “la calentura del petróleo”. La comarca es invadida por extraños, los empleados con su maquinaria inician las exploraciones en busca del mineral, destruyendo la naturaleza. El narrador habla de “los hombres despiadados que asesinan el bosque” (113); de las ramas de los árboles que “truenan como si fueran miembros mutilados con dolor” (113); de la “tierra martirizada” por las perforaciones (115).

En tanto se va aniquilando “El Carretón”, con sus habitantes y vecinos, va surgiendo, con ayuda de la soldadesca, un campamento que se convertirá en un pueblo diferente. Surgen las cantinas, los burdeles, los casinos. La violencia se vuelve parte de la vida cotidiana, los pobladores empiezan a apuñalarse o balacearse en los pleitos. El campo desaparece, pero se construyen casas nuevas, tiendas, una plaza con kiosco, un cine. También se mejoran las vías que unirán a “El Carretón” con los alrededores.

Roque, tristísimo, enferma y muere. Durante el velorio llega la hija, Anita, que había sido la amante del empresario gringo James Allen, pero ahora sólo quiere dedicarse a acompañar a su madre. El desenlace de la historia es intenso. Un día, a la hora del crepúsculo, se escucha el silbato del tren, sonido poco familiar en el pueblo. A continuación “se oye un trueno enorme, que hace pedacitos los vidrios de la ventana” (156), siguen más truenos y temblores; un gran incendio ilumina la noche. La madre se entera de que Anita y un amigo ha incendiado el depósito de

gasolina de la empresa. Todo termina ardiendo, y en los ríos flota el chapopote (156-157).

La novela es el recuento del fracaso de los pobladores de las regiones laguneras para resistir la penetración capitalista. Una metáfora del país. Una historia que será relatada una vez y otra, tanto en la narraciones petroleras, como en los diversos tipos de novela antimperialista.

El guion de *Gran Casino* (1946)

En 1946 Mauricio Magdaleno tenía 40 años; ya había vivido la experiencia política que marcó su vida, la fracasada campaña electoral vasconcelista (1929), de la cual dejó un insustituible testimonio titulado *Las palabras perdidas* (1956). Ya había publicado cinco novelas, entre ellas *El resplandor* (1937), la mejor y la más estudiada por la crítica. Y, a partir del inicio de la década de los cuarenta, había iniciado una fructífera carrera como guionista cinematográfico. Se reconoce que de su desempeño, junto con Emilio “El indio” Fernández, como director, y Gabriel Figueroa, como fotógrafo, surgieron muchas películas de la llamada “época de oro” del cine mexicano (Medina).

Así, ya un intelectual consolidado y reconocido, en 1946 recibió el encargo de escribir el guion para la primera de las 32 películas que iba a filmar en México Luis Buñuel. El cineasta estaba interesado en abrirse un sitio en el cine comercial mexicano, y le sugirió al productor que se basara en una narración escrita por un amigo suyo de Hollywood. En *Mi último suspiro* (1982), cuenta: “yo propuse una historia de Michel Veber que se desarrollaba en los medios petrolíferos”(193). En una entrevista con Max Aub (1984) es un poco más explícito, pero su recuerdo es distinto: “había un argumento que no era el de *Tampico*, de un francés, Michel Weber, hijo de aquel Weber francés, novelista. [...] Él tenía un argumento que pasaba entre buscadores de oro, y tuve una conversación con [Mauricio] Magdaleno para transformarlo en mexicano” (Aub 117).

En ningún momento habla de una novela. Sin embargo, Emilio García Riera, en su *Historia documental del cine mexicano*, informa que el guion de la película adaptó una novela de M. Veber llamada *El rugido del paraíso* (98). Esta idea de la novela es repetida por muchos otros comentaristas, que ofrecen como el título original *Le beuglant du paradis*, algo así como “el mugido de la montaña”. Algunos han traducido el

nombre como *El rugido de la montaña* —al margen, en los sitios de internet dice con frecuencia ¡“Le begulant...”!

Hasta el momento, no he podido encontrar tal novela, ni siquiera mencionada en el catálogo de la Biblioteca del Congreso norteamericano. Sin embargo, Amparo Martínez Herranz (2002), que investigó en el Archivo Buñuel en la Fílmoteca Española, y escribió un muy completo artículo sobre la película, confirma el segundo testimonio del cineasta. Esto es: el texto de Veber no era sobre petróleo, sino sobre “las aventuras de unos buscadores de oro en los Estados Unidos a finales del siglo XIX” (518). Coincide con ella el crítico Arturo Garmendía que describe el texto de Veber como una “especie de *western* que versaba sobre la disputa por una mina” (2010)³.

Lo que me interesa remarcar es que, novela o libreto, el texto original no versaba sobre el petróleo ni sobre México; la orientación final del “guion literario” situando la acción en nuestro país, se debe a Mauricio Magdaleno. Si bien, como aclara Emilio García Riera, en el proceso de escritura participó Edmundo Báez, a quien no se menciona en los créditos de la película (98). Martínez Herranz apunta que asimismo colaboró el propio Buñuel, como solía hacer (519). Por supuesto el uso del español coloquial que se habla en la provincia mexicana es un mérito del novelista zacatecano.

En el archivo del escritor, que se encuentra en la Universidad Intercontinental, en la capital mexicana, pude revisar el “guion literario” de la película, titulado “Tampico”, con la aclaración de que se trata de una denominación provisional. Pese a que aún no se convertía en “guion técnico”, con las acotaciones de Buñuel en la etapa de la filmación, puede observarse que el argumento de Magdaleno se asume con bastante fidelidad en el filme.

El guion, al inicio, sitúa la trama por la noche en “una calleja de pueblo de la meseta mexicana; mal iluminada y desierta”(1), donde un hombre entrega a otro un manejo de llaves. El diálogo deja ver que son carceleros. La siguiente escena los presenta a ambos en el interior de la

³ Esta descripción me hace gracia, pues encontré una novela norteamericana de masas, *The Fifth Ace (El Quinto As)*, aparecida en 1918, que ocurre en el Tampico petrolero y está clasificada como *western*. La novela está firmada por Douglas Grant, uno de los alias de la narradora norteamericana Isabel Ostrander, y ofrece una curiosa mezcla de Agatha Christie y Corín Tellado.

prisión. Uno de ellos conversa a través de la reja con un preso; mencionan la Revolución como algo en curso que, sin embargo, aún no llega a la región. Dice el preso “La *bola* verda? Dicen que viene retejuerte”. Y responde el carcelero: “Sí, la *revolufia* y tantos dólares como se ganan en los campamentos de petróleo” (2). Más adelante se afirma que el personaje Gerardo “anduvo en la revolufia y echó más balazos que aquí!” (22). Y se acota que en una pared del cuarto de Camelia había, entre otras, una foto de Pancho Villa (61). Así la acción es más o menos simultánea a la etapa armada de la lucha revolucionaria (1910-1917).

En la celda hay cuatro tipos, se destacan dos: el mencionado Gerardo, protagonista de la película, y su amigo Demetrio, detenidos porque el primero había golpeado al marido de una de sus conquistas. El “incidente” había interrumpido su camino hacia los campamentos. Ahora tienen un plan para limar los barrotes de una ventana y escapar. Los otros dos les ayudan pero prefieren quedarse adentro pues la comida es gratis.

El argumento culmina en un romance entre Gerardo González, hombre trabajador, enamorado y aventurero, fundamentalmente bueno, y el personaje protagónico femenino, Mercedes, una bella joven argentina, que llega a la región a visitar a su hermano, Don José Enrique Irigoyen. Este es un hombre asimismo bondadoso que posee una modesta empresa petrolera. El aventurero es interpretado por Jorge Negrete quien, como siempre, se muestra cantador, valiente, honrado, seductor y macho. La chica argentina es la entonces también cautivadora y notable intérprete de tangos Libertad Lamarque, que había tenido una gira pasando por “México”, la capital del país (25). Por supuesto el desarrollo de la trama está trufado de canciones populares. La pequeña empresa petrolera es acosada por los esbirros de una compañía mayor que quiere apoderarse de ella y, mediante amenazas, prohíbe a los lugareños contratarse con el argentino. Don José Enrique se niega a vender y está decidido a “volar” los pozos si no lo dejan trabajar (15). Más adelante, con el apoyo de Gerardo, se consigue gente y se inician las labores. Un mes después, para celebrar el progreso de las labores, el dueño y sus hombres de confianza van al Casino, donde Irigoyen es seducido por una rumbera y “desaparece”. Gerardo inicia la búsqueda del empresario y entre tanto, dirige la compañía. Más adelante

se entera de que Don Enrique ha sido asesinado y decide investigar para encontrar al criminal.

El tema por supuesto guarda similitudes con el de *Mapimi 37*; la explotación del mineral tiene igualmente un aura negativa. Pero hay una diferencia fundamental: si en la novela el acento está puesto en difundir los abusos de los inversionistas extranjeros sobre los campesinos pequeños terratenientes mexicanos, en el guion se enfatizan las tendencias monopólicas de las grandes compañías capitalistas, sus tropelías contra las pequeñas empresas y, por supuesto, su control sobre los obreros.

En el filme, la mayor parte de las escenas ocurren en espacios cerrados: la celda de la prisión, la oficina de Don Enrique, el salón y las recámaras del Casino, la casa de Van Eckerman, el interior de un tren. Alguna ocurre en la calle o en el campamento petrolero. Del campamento, el guion indica: “Gran actividad: treinta hombres trabajando. Entra una troca con barriles. Otros hacen desmonte. Alguno subido en los pozos arreglando algo, etc.” (22). En este entorno se presenta a Demetrio pagando a los obreros.

En el guion, con maniqueísmo similar al de la novela, hay un grupo de personajes positivos: Gerardo, su amigo Demetrio —mecánico de profesión—, Don José Enrique y Mercedes, así como un puñado de trabajadores. Ellos integran una minoría que se reúne alrededor de la pequeña firma latinoamericana.

Por otra parte, los personajes negativos constituyen una estructura de poder que ramifica por todos los niveles de la vida en la región y tiene su centro fuera del país. El que aparece durante buena parte del filme como el núcleo de la maldad es Don Fabio, administrador y hombre de confianza de “las compañías” petroleras (14). Don Fabio se viste con elegancia y se esfuerza en aparentar decencia, pero tiene como su brazo derecho a un violento mercenario, identificado en el guion como “El Tuerto Belén”. Este organiza las guardias blancas que protegen, con las armas, a las grandes empresas y no se someten a ninguna ley (12, 38). Además de administrar la represión, Don Fabio se encarga de las diversiones de los lugareños; es el dueño del Casino del Golfo, o Gran Casino, que da nombre a la película, donde se relajan obreros con ropa manchada de chapopote y hombres elegantes y adinerados (17). En el club trabajan la fichera Nanette, francesa, y la

rumbera Camelia, que se ocupa asimismo de atraer a los hombres destinados a “desaparecer”, y de ofrecer informaciones a Don Fabio.

Tras diversos avatares finalmente se enfrentan Gerardo y Don Fabio y el primero es aprehendido por las guardias blancas. Mercedes, que al inicio desconfiaba del aventurero, pero luego había descubierto su honradez y lealtad y se había aliado con él para esclarecer el crimen, trata de negociar con el hombre fuerte para apoyar a Gerardo. Se entera entonces de que el propietario del salón de baile es solo un títere de la agrupación de empresas. Se las arregla entonces para entrevistarse con el poderoso presidente del grupo, un Van Eckerman, y lo convence de liberar a Gerardo a cambio de venderle la pequeña compañía que ha heredado de su hermano.

Después de la entrevista de Mercedes con el potentado, se pasa al desenlace. En una escena, un reloj señala las cinco de la madrugada, y cuando el maquinista del tren está a punto de accionar “la palanca de puesta en marcha”, “se oye una explosión cercana que hace trepidar los cristales de las ventanillas” (114). En el guion, no se describe más; se habla de una segunda y una tercera explosiones.

En la otra escena, más o menos simultánea, Mercedes y Gerardo van a bordo del tren. Gerardo dice que ya no recordaba que los empleados tenían orden de volar los pozos si él no volvía a las cinco de la mañana. Mercedes “con sonrisa picaresca”—acota el guionista—, responde “yo sí. Por eso me urgía tanto cerrar el trato con Van Eckermann”.

Gerardo responde (acotación “cómicamente admirado”) —¡Ajá!. ¿Conque lo cerraste sabiendo que iban a volar?” y ella “sonríe significativamente”. Al final ambos afirman haber sacado algo de la derrota y se miran amorosos (115). El desenlace recuerda el final de *Mapimí* 37 donde, como vimos, “se oye un trueno enorme, que hace pedacitos los vidrios de la ventana”.

Por supuesto *Mapimí* 37 y el guion de *Tampico* son textos escritos en distintas épocas y que responden a motivaciones muy diferentes. La novela surge de la juvenil urgencia patriótica del autor por denunciar un problema contemporáneo. En el segundo, casi dos décadas después, el experimentado Magdaleno se propone un argumento sin complicaciones, dirigido al gran público. Por otra parte, la problemática de la explotación del mineral ha sido, en el momento de la película,

aparentemente resuelta, pues 10 años antes ya se había nacionalizado el petróleo.

Así, con un interés en asegurarse la buena recepción, el escritor combinó el melodrama amoroso musical, con una cierta dosis de suspenso causado por la investigación del crimen de Don José Enrique. Hay asimismo elementos de las comedias de enredos; al inicio Gerardo confunde a una dama acompañante de Mercedes, con la propia cantante argentina. Y ella, por su parte, tiene la certeza de que el bravo cantante es el asesino de su hermano. Los malentendidos dan lugar a situaciones risibles. Por si fuera poco, el escritor le agregó una cuota de bromas explícitas. Así, por ejemplo, la madura Nanette, con un marcado acento francés, cada vez que alguien se descuida, le roba dinero o algún objeto. Cuando es sorprendida explica que es víctima de una enfermedad, la cleptomanía. Y más de una vez otros personajes le reclaman su “calcomanía”.

Sin embargo, más allá de la intención de elaborar un producto vendible, el guion de Magdaleno acierta en detalles significativos. Por ejemplo, “las compañías” son un ente abstracto, nunca se dice el nombre de ninguna, se habla “del trust”. Tampoco se menciona el nombre de pila de Van Eckerman. En cambio sí se hace explícita la denominación de la pequeña compañía petrolera la cual, pese a la argentinidad de Don José Enrique se llama “La Nacional”. Es atinado asimismo que, en uno de los momentos culminantes, Gerardo golpee al tuerco con una pequeña imitación en bronce de la estatua norteamericana de la libertad, si bien Amparo Martínez Herranz atribuye el detalle a Buñuel.

Del guion a la película y otra vuelta de tuerca

Cuando Luis Buñuel inició su trayectoria en el cine mexicano, pasaba una etapa difícil; siempre afligido por la derrota de la República española; antes de venir a México había vivido ocho años en los Estados Unidos, donde tuvo que reprimir su gran energía y pasión creadora, ya que nunca pudo estrenarse como director (Fuentes, V. 14).

El genial calandino había venido al país con otros proyectos, entre ellos filmar *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, proyecto que no pudo llevarse a cabo. Aquí, se reencontró con Oscar Dancigers, quien se iniciaba como productor, y le propuso que dirigiera una película mercantil, de bajo presupuesto. El ruso Dancigers ya se

había apalabrado con dos grandes estrellas pero no tenía una propuesta concreta del posible filme. Cuenta el cineasta:

Para mi primera película mexicana, *Gran Casino*, Oscar Dancigers tenía contratadas a dos grandes figuras latinoamericanas, el cantante Jorge Negrete, extremadamente popular, verdadero charro mexicano que cantaba el *benedicite* antes de sentarse a la mesa y no se separaba nunca de su profesor de equitación, y la cantante argentina Libertad Lamarque. Se trataba, pues, de una película musical (*Mi último* 1982 193).

De acuerdo más o menos con el guion de Mauricio Magdaleno, ese mismo 1946 se rodó la película que en principio iba a titularse *Tampico* o *En el viejo Tampico*; pero terminó llamándose *Gran Casino*. Se estrenó al año siguiente en el cine Palacio y duró en cartelera tres semanas, de acuerdo con María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco (271). La película hace algunos cambios menores respecto del guion literario, por ejemplo en las expresiones argentinas. La modificación más evidente es que el nombre del Tuerto se cambió por el de “el rayao”, aquel que controla la raya o salario de los obreros.

Sin embargo, una carencia que me parece grave en la película es que se suprimen las referencias explícitas a la Revolución, con lo que el contexto histórico de la acción es más difícil de esclarecer. Desde las primeras críticas de la película, como la de Efraín Huerta se ubica la trama “en la funesta época del ‘general’ Peláez” (García Riera 101). Pero esta descripción es algo imprecisa, pues Peláez, terrateniente anticarrancista, mantuvo su poder en Tampico durante los primeros años de la lucha armada (Meyer/ Morales 41). En la película tampoco se hace explícito que la acción ocurre en Tampico. Lo más que se dice es que están en el Golfo de México.

Algunas de las acotaciones del escritor, por ejemplo el carácter multinacional del casino, no tienen mucho lucimiento en la película, a causa sin duda de las limitaciones económicas. Hay un nutrido anecdotario de la filmación en los estudios CLASA, consignado por los diversos críticos. Lamarque quería lucirse; Negrete también y con más posibilidades pues tenía un cargo en el Sindicato de Actores y estaba en situación de imponer condiciones. Por ello y por la escasez de recursos, el director padeció el proceso de rodaje.

No obstante, aun en circunstancias tan adversas, Buñuel consiguió transmitir su sentido del humor y lograr algunas escenas de gran interés. Los críticos reconocen como excelentes pasajes los momentos en que Camelia, la prostituta, baila. En efecto, Meche Barba derrama sensualidad mientras circula por el casino. Una de las escenas iniciales, cuando un preso lima los barrotes de la ventana de la prisión, en tanto Gerardo-Negrete canta para cubrir el ruido, no carecía de gracia y agilidad narrativa, pero Buñuel agrega a las indicaciones del guion un detalle incongruente que la vuelve memorable. Gerardo empieza a cantar y de pronto se oyen otras voces y se visualiza tras las rejas un trío (los calaveras) acompañando la canción. Los integrantes del trío están vestidos de presidiarios, y surgen súbitamente de la nada en una celda vecina. Cambiando su vestuario, aparecerán luego como obreros del petróleo, cuando Gerardo labora con el argentino y entona nada menos que *Adiós pampa mía*. También transforma Buñuel una escena relativamente amorosa planeada en el “guion literario”. Cuando Gerardo y Mercedes, que habían mostrado una atracción mutua, más contenida en ella, hablan francamente y se reconocen como aliados, aunque aún se hablan de usted, se sientan en unos tablones del campamento, dando una impresión de cercanía. El guion presenta así la escena (omito las instrucciones a los movimientos de la cámara):

Mercedes:

¡Ya ve!, aquí estamos usted y yo, como cuando se llega a algún sitio que no conocemos...

Gerardo (dejándose llevar de la situación):

¡Es como si el destino lo hubiera preparado todo nada más para que dos se encontraran!

Al decir estas palabras, se da cuenta ella de la intimidad de la situación y reacciona. Mira a su alrededor, la obscuridad es casi completa. En el río, cerca, croan las ranas.

Mercedes (para cortar el sesgo de la conversación):

Huele a queroseno ¿verdad?

Gerardo (que se ha dado cuenta):

A Chapopote, estamos junto a la presa de un pozo.

Mercedes se levanta (89-90).

La forma en que Buñuel destruye el supuesto romanticismo de la escena ha sido analizada por diversos críticos; recuerdo las palabras del propio cineasta:

Como todas las escenas de amor convencionales, ésta me fastidiaba e intenté destruirla. Por eso es por lo que le pedí a Negrete que cogiese un palo durante la escena y lo hundiera mecánicamente en el barro petrolífero, a sus pies. Luego, rodé un primer plano de otra mano removiendo el barro. En la pantalla, inevitablemente, se pensaba en otra cosa, distinta del petróleo (*Mi último* 1982 194).

Roman Gubern coincide con los demás estudiosos en que esta es una muestra del enorme sentido del humor de Buñuel (106). Por esta escena, como por las apariciones intempestivas de los cantantes que acompañan a Negrete, entre otras, se reafirma la fama del director como un maestro del gag, ese humorismo en las imágenes que introduce la ambigüedad en la narración, que a la vez cuestiona su sentido (Garín Boronat).

Aunque solo comento superficialmente *Gran Casino*, pues mi centro es más bien el texto de Magdaleno, no comparto la opinión de muchos críticos que consideran este filme como la peor de las películas mexicanas del director. Martínez Herranz la considera “una de las obras más anodinas” del español (517) y Gubern “un film adocenado” (106). Coincido más bien con Víctor Fuentes, especialista en la producción buñueliana, quien sostiene que el análisis específico de cada filme y la calificación de su calidad es irrelevante, pues vistas en conjunto ofrecen un luminoso panorama de la condición humana. Este cúmulo, aunque en su materialidad se desenvuelve dentro de las limitaciones de la industria en el país, logra incidir sobre el contexto artístico y cultural mexicano y mundial de su época. Y por supuesto, aunque Buñuel diga que su cine mexicano fue alimenticio, también insistió en que no rodó una sola escena contraria a sus convicciones (15, 28).

Finalizo con un detalle que de suyo me parece surrealista. No he encontrado, repito, el texto anterior al guion. Pero descubrí una novela llamada *Gran Casino* (México: Editorial Albatros), donde una escritora, María de la Luz Perea noveliza a posteriori la película y reconoce que la semilla fue *Le Beuglant du paradis* de Michel Veber.

Carlos Fuentes: ver, escribir, concebir el cine

Héctor Perea

Universidad Nacional Autónoma de México

perea28@hotmail.com

Resumen: Este ensayo estudia la relación profesional que tuvo Carlos Fuentes con el cine, tanto a nivel de crítica del medio como de participación en la escritura de argumentos originales, la adaptación de historias literarias propias y ajenas y la difusión de diferentes cinematografías en México. Se subraya la importancia de Fuentes en el cambio cultural mexicano a partir de los años cincuenta.

Palabras clave: Carlos Fuentes, cine mexicano, cultura mexicana, generación de medio siglo

Résumé : Cet essai étudie la relation professionnelle de Carlos Fuentes avec le cinéma. Ses critiques cinématographiques, son travail de scénariste, ses adaptations cinématographiques de ses textes et de ceux d'autres auteurs et son travail de promotion du cinéma mexicain sont analysés dans cet article, en soulignant l'importance de Fuentes dans le changement culturel qui eut lieu au Mexique à partir des années 50.

Mots-clés : Carlos Fuentes, cinéma mexicain, culture mexicaine, génération du demi siècle

Abstract: This essay studies Carlos Fuentes's professional relationship with cinema. His film reviews and his participation in original screenplays, film adaptations of his own work and those penned by others, and his cultural promotion of Mexican cinema are discussed. The paper highlights Fuentes's importance in the Mexican cultural change that began in the 1950s.

Key words: Carlos Fuentes, Mexican cinema, Mexican culture, mid-century generation

Hace más de quince años la Cineteca Nacional de México decidió recoger las críticas cinematográficas que Carlos Fuentes escribió en la década de los cincuenta del siglo XX y que, por distintos motivos, permanecían prácticamente intocadas en las páginas de las revistas *Hoy* y *Universidad de México*, la publicación emblemática de la UNAM dirigida entonces por Jaime García Terrés. Las reseñas y crónicas de Fuentes, sueltas, juguetonas, de corte más bien periodístico, enviadas en su momento desde Europa o escritas en los periodos que el autor pasaba en su país, podrían de esta manera ser consultadas por los lectores de Fuentes o por especialistas con la misma facilidad con que se podían leer, en libros como *Casa con dos puertas* o *Myself With Others*, sus ensayos más ambiciosos sobre cine. Me refiero a los dedicados a Luis Buñuel y a Marco Bellocchio.

Carlos Fuentes estuvo por completo de acuerdo en la necesidad de hacer este volumen y dio todas las facilidades para que Noé Jitrik y el autor de este artículo preparáramos la edición. En Cineteca se hizo una primera recopilación de textos que los editores procuramos complementar. En dos o tres ocasiones nos reunimos con Fuentes para discutir los avances de la investigación y el curso que seguirían los materiales introductorios y demás elementos de apoyo filológico del volumen. Las juntas se llevaban a cabo en la casa del barrio de San Jerónimo, cuando el escritor se encontraba en México. Esto nos permitió escuchar directamente, en *petit comité*, sin público ni prensa, sus opiniones sobre el cine norteamericano o sobre el mexicano de la época de oro; acerca de los mejores tiempos de la Casa del Lago y sobre las protestas de artistas visuales como José Luis Cuevas y Manuel Felguérez a causa de las restricciones impuestas por la Escuela Mexicana de Pintura, mucho tiempo antes pero aún vigentes en los sesenta, a creadores disidentes.

Durante esas tardes de lujo pudimos escuchar muchas otras opiniones de Fuentes, sobre los más diversos tópicos. Rodeados todos, funcionarios y académicos, por los cuadros de Alberto Gironella, Armando Morales, José Luis Cuevas, Vicente Rojo, Roger von Gunten, Valerio Adami y muchos más artistas contemporáneos del escritor, no sólo por él admirados —acción siempre recíproca— sino además generosamente coleccionados. A pesar de lo anterior, de esas visitas, en el fondo juntas de trabajo sólo aparentes, se desprendió un hecho

extraño respecto a Carlos Fuentes y su interés por el cine, cuyo trasfondo no comprendería yo sino mucho tiempo después.

En papel de crítico de cine, el autor de *La región más transparente* se había insertado, de manera más que gustosa, según se desprende del tono de sus artículos, dentro de una tradición mexicana de cierta trascendencia no sólo para el país. Personalidades de las letras mexicanas, algunas de ellas en verdad singulares y vinculadas a todos los géneros de la creación literaria y el estudio, la habían venido ejerciendo a lo largo del siglo XX. Desde la aproximación al fenómeno con toques de magia de Luis G. Urbina y Amado Nervo, que hacían ver al cinematógrafo como un espectáculo misterico y circense, hasta la aportación inestimable de Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán, quienes, a partir de la incipiente labor de Federico de Onís habían fundado de hecho el comentario serio, la primera auténtica crítica de cine en lengua hispana en la revista madrileña *España* durante lo que hoy se conoce como la edad de plata de la cultura de este país. Más adelante, con las incursiones de Jaime Torres Bodet y Xavier Villaurrutia, el estudio periodístico de la cinematografía mundial se convirtió en algo regular para muchos escritores mexicanos.

Inspirados en buena medida en las iniciativas del *grupo sin grupo*, los Contemporáneos, pero también en algunas propuestas de la generación del Centenario o, en su versión más ceñida, del Ateneo de la Juventud, la generación de medio siglo, a la que desde una perspectiva amplia pertenecieron autores de la talla de Octavio Paz, Juan García Ponce, Inés Arredondo o Tomás Segovia, se ocupó del comentario crítico de casi todo lo que los rodeaba. Y no sólo en cuanto al ámbito de la cultura, sino también el de la política e incluso el de la ciencia.

Bajo esta impronta, autores mexicanos o pertenecientes al exilio republicano español asentado en el país, de la importancia de Salvador Elizondo, Juan Rulfo, Mauricio Magdaleno, José de la Colina, Emilio García Riera, José Miguel (*Jomi*) García Ascot, Álvaro Custodio, Francisco Pina, Gabriel García Márquez, Abel Quezada, Pedro F. Miret o el propio Fuentes, desde muy distintas perspectivas e intenciones se inmiscuyeron en la industria cinematográfica mexicana.

Todos ellos compartieron gustos por corrientes o directores, o se involucraron en campos de la realización cinematográfica tan variados como la escritura de argumentos originales, la adaptación de historias

propias y ajenas a la pantalla, la dirección fílmica y la creación escenográfica, la actuación. Pero sólo unos cuantos del grupo se decantaron por el comentario impresionista o por la crítica informada del medio.

Para Fuentes, que ejerció la mayoría de las funciones antes señaladas, el cine se convirtió en un terreno altamente atractivo. Aunque no desde el inicio de su incursión creativa. El gusto, la pasión por este medio, fue algo que tuvo que ir ganándose paso a paso. La siguiente confesión de 1965 resulta muy significativa a este respecto:

Como tengo la sensación de que llegué a la literatura como Minerva salió de la cabeza de Júpiter, totalmente armado con los genes, la disposición, la disciplina, las lecturas, el gusto, la obsesión de lo literario, puedo admitir que al cine llegué huérfano, desarmado, con silabario y andaderas. Para mí el mundo radica en la palabra, no en la imagen cinematográfica, y, en cuanto la palabra es sensorial, más en el olfato y el oído y el tacto que en la vista. (Fuentes, s/t, 1965).

Lo anterior, que pareciera contradecir lo que uno ha pensado siempre sobre el papel de Carlos Fuentes como cinéfilo e incluso cineasta, pero también como verdadero fanático del arte, resulta aún más asombroso cuando descubre que muchas de sus notas las firmó bajo el pseudónimo de Fósforo II.

El sobrenombre era de hecho un homenaje al primer Fósforo, a secas, que presidió los ya referidos comentarios de Reyes y Guzmán, escritos al alimón en Madrid. Podemos sospechar que, de hecho, en Brasil, Fuentes niño había conocido de primera mano los gustos de Reyes sobre ambos campos, el cinematográfico y el plástico. Y que, sumadas a los anteriores universos creativos, Reyes había dado en Río de Janeiro las primeras sugerencias literarias al futuro escritor, tantas veces señalado, al igual que el regiomontano, como candidato al Premio Nobel. Años más tarde, Luis Buñuel completaría la formación, y de seguro la pasión cinematográfica del autor de *La muerte de Artemio Cruz*, comunicando relajadamente, entre *cocktail* y *cocktail*, sus ideas sobre, por ejemplo, las corrientes surrealista y neorrealista que el cineasta practicó durante sus años franceses y mexicanos.

En relación con la actividad como crítico cinematográfico de Fuentes habría que señalar que éste, desde su propia perspectiva,

compartió el espíritu de un importante grupo de escritores de la generación de medio siglo, que tomarían la iniciativa de crear en la década de los sesenta la revista *Nuevo Cine* (1961-1962), versión mexicana de las francesas *Cahiers du Cinema* y *Positif*, así como de la británica *Films and Filming*. Entre los participantes de este proyecto estuvieron de la Colina, Emilio García Riera y García Ascot, por parte del exilio español, y los mexicanos Salvador Elizondo y Carlos Monsiváis. Todos ellos jóvenes eruditos que, aparte de García Riera, se desenvolvían en muchos otros campos de la animación cultural de aquel momento clave en la renovación artística y literaria mexicanas. Son además los tiempos en que Manuel González Casanova creó dentro de la Universidad Nacional Autónoma de México dos organismos especialmente importantes para lograr el cambio que experimentaría el cine mexicano posterior a la edad de oro: la Filmoteca (1960) y el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (1963).

Acerca de todo lo anterior cabría señalar que, de hecho, como crítico del medio Carlos Fuentes se anticipó en al menos diez años al surgimiento de *Nuevo Cine*. Pero también, en general, a este importante movimiento, del que el autor sería figura central.

Para el escritor, con años de ir y venir de México a Europa y sobre todo de pasar estancias regulares en el viejo continente, la crítica debería de ser, en primera instancia, el mascarón de proa del cambio. A través de ésta se presionaría para la creación de un nuevo cine que sustituyera al ya caduco que, sin embargo, seguía considerándose vigente. Pero también, el comentario cinematográfico debería consignar con todas sus letras lo que, producto de otras cinematografías, éstas sí de avanzada, no llegaba nunca a México.

Es así como a principios de los años cincuenta Fuentes, en papel de corresponsal de la mencionada revista *Hoy* —labor con la que, sin proponérselo, homenajeara por primera vez a Reyes, quien desde el exilio madrileño había sido corresponsal fotográfico de publicaciones cubanas—, se inició como actualizador del público mexicano. Más adelante, sin salir de esta década, continuaría su labor bajo el pseudónimo ya citado. Aunque lo haría ahora de manera más sofisticada en *Universidad de México*.

El ingenio y originalidad de su trabajo en esta revista fue al parejo de sus propuestas como narrador incipiente. De hecho, al ser su crítica

cinematográfica prácticamente contemporánea de la publicación de su primer libro de cuentos, *Los días enmascarados* (1954), podríamos incluso pensar en el cine como inspirador de algunas ideas tanto de contenido como de técnica dentro de su obra prosística. De igual forma, la literatura pareciera haber influido en su crítica de cine. En el libro de cuentos citado se notan de hecho posibles referencias al cine y al arte. La boca inquieta, arrancada de un presunto cuadro de Rufino Tamayo en uno de los cuentos de *Los días enmascarados*, hacía referencia muy probablemente al film *Le sang d'un poète* (1930), de Jean Cocteau, o tuvo como modelo a *Un chien andalou* (1928), de Luis Buñuel. En contrapartida, en sus notas encontraremos con frecuencia citas literarias, ya sean de corte cultista, o bien referidas a obras de culto. Un ejemplo claro de lo anterior es la parodia titulada, a la manera de Pirandello, “Un tema en busca de nueve directores”, donde a partir de la posible adaptación del *Romeo y Julieta* shakespeariano a distintas corrientes del cine contemporáneo, Fuentes llevaba el tono humorístico y la ironía al extremo. Pero también, en este trabajo demostraba el amplio conocimiento que tenía de lo que se realizaba por entonces en los principales centros productores de películas:

I

Capuleto, tocado con un viejo bombín, camina a orillas del Tiber recogiendo colillas de cigarro. Giuliettina, descalza, lo sigue tarareando aires napolitanos. De su raído gabán, el viejo extrae una rebanada de pizza seca. Ambos se sientan a comerla con avidez. Frente a sus ojos, desfila una manifestación de profesores cesantes (Vittorio de Sica: “Sotto la Luna dei Ladri”).

II

Romeo Montes, ha huido del pueblo, lentamente, a caballo, envuelto en un paisaje de nubes esponjadas. Cabalga durante media hora, mientras lejanas voces y guitarras cantan la historia de sus infortunios. El cacique Capulín ha matado al padre de Romeo y lo ha despojado de ciertas magníficas tierras de riego. Y Romeo ama tiernamente a Julieta, la hija del cacique, la arisca muchacha que doma potros (Emilio Fernández: “Flor de sangre”).

III

Julietta se observa en un espejo, se acerca a él y aplasta la nariz sobre el vidrio. Afuera, los cocineros degüellan hienas para el desayuno. Los animales chillan y las manos de Julieta se llenan de sangre. Romeo, solo en una gran casa vacía de Coyoacán, grita y espera en vano el eco de su voz. El padre de Julieta asiste a la misa en Catedral. Desde el púlpito, el padre de Romeo lee la *Epístola a los Corintios* mientras su doble, con la mirada libidinosa, recoge los diezmos. (Luis Buñuel: “Los elefantes son contagiosos”). (Fuentes, “Un tema en busca...” 1956)

A diferencia de Reyes y Guzmán, que comentaron con placer y conocimiento técnico sólo el cine que se veía en 1915 en la ciudad de su exilio, Madrid, Carlos Fuentes tuvo la posibilidad de repartir sus notas entre lo que se exhibía en la Ciudad de México en los años cincuenta, que era en buena medida, según se desprende de sus críticas, apenas los restos de lo que había sido un cine brillante durante los años de la Guerra Mundial, y lo que pudo ver en sus estancias europeas, que fue muchísimo.

Asentado por periodos variados en Francia e Italia, el hijo del embajador Rafael Fuentes Boettiger llegó a comentar por esos años cintas de Jacques Tati, Vittorio de Sica, Carl Dreyer, Marco Bellocchio, Wilhelm Pabst y muchos otros grandes directores. Pero también, en contraste, dedicó buena parte de su atención al registro de lo que había sido la cinematografía mexicana de mayor valor y lo que era ya a partir de los años cincuenta. Como ejemplo de su postura, nada complaciente, ante el momento actual del cine mexicano, el autor publicaría una nota en donde recomendaba con ironía cintas nacionales con títulos del peor gusto e historias deplorables. Ésa, que seguía presumiendo ser la cinematografía mexicana de la época de oro, serviría a Fuentes para gritar a los cuatro vientos la necesidad de una renovación total. En uno de los fragmentos finales de la nota, que iniciaba con la expresión “Para el espectador masoquista”, el crítico escribía sobre una de estas presuntas cintas: “los diálogos son [...] deliciosos, particularmente los de dos mariachis que, más o menos, dicen cosas como ésta: ‘- Voy, voy, manito, pos a poco no te has dado cuenta del arquetipo moral que se postula en este cuate’ ” (Fuentes, “El cine” 1956).

Pero Fuentes no se limitó en sus artículos a buscar la renovación de la cinematografía nacional, acercándola a lo que se producía en otras regiones del planeta. También, y muy en consonancia con su propia creación literaria, en buena medida experimental, a lo que se enfrentó también fue a la creación de una nueva forma de escribir la crítica. En esto, de nueva cuenta, el ejemplo del Fósforo madrileño se hacía palpable en el trabajo de Fuentes. Si De Onís, Reyes y Guzmán habían creado la primera versión ensayística verdaderamente acorde con la actualidad y la potencialidad a futuro del medio, Fósforo II buscaría ahora reinventar la crítica e insertarla de lleno entre las manifestaciones más rompedoras del medio siglo.

Para 1964 el movimiento artístico nacional, con una fuerte impronta cosmopolita derivada de la influencia del exilio de la Guerra Civil española y de una importante migración europea producto de la Segunda Guerra Mundial, pero también de la participación directa de una generación emergente de escritores, artistas, dramaturgos y cineastas mexicanos, manifestaría ya una importante madurez. Y justo a finales de ese año, ante la falta de calidad mostrada por el cine nacional, y muy probablemente gracias, al menos en parte, a la presión ejercida por los jóvenes críticos, el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica lanzó la convocatoria del Primer Concurso de Cine Experimental.

Poco a poco el entusiasmo, ya no por terminar sino simplemente por ver avances en el desarrollo del libro que reuniría las críticas cinematográficas de Fuentes, perdió dinamismo e interés por parte de todos los involucrados. El escritor, agobiado de compromisos, fue espaciando más y más sus periodos en la ciudad de México. El ritmo trepidante en la programación de la Cineteca terminó por engullir el tiempo dedicado a la discusión sobre el tema y los compiladores, ante las presiones del trabajo cotidiano, comenzamos a dedicar menos atención al proyecto. Finalmente, un día ya nadie buscó a nadie y el trabajo se consideró cancelado por acuerdo tácito. En el fondo nadie sabía lo que había sucedido. Y es que la estrategia de Fuentes para dar por muerto el renacimiento de sus opiniones cinematográficas, sin decir no ni mucho menos censurar, había sido brillante. La pregunta en el aire era ya para entonces: ¿pues qué había dicho Fuentes en el pasado

que, muchos años después, le resultaba no sólo incómodo sino aun impronunciable?

Más adelante me tocaría participar en un curso de verano de El Escorial organizado por la Universidad Complutense, dedicado al análisis de la obra completa de Fuentes, tanto la escrita como la filmada. Allí reapareció el tema de la crítica. Ahora unido al de la producción filmica, que me tocó exhibir y comentar en presencia del escritor. Fue entonces cuando se pudo constatar el peso real que el cine había tenido en la vida del autor. Pero también la eterna sensación de atracción y rechazo que las adaptaciones de su obra a la pantalla habían provocado siempre al autor de *Aura*. Y también, de manera más sutil, el efecto que la postura de Fuentes como precursor del cambio y renovador de las formas de la crítica había tenido sobre el entorno de los profesionales del comentario cinematográfico y, en general, sobre la industria.

En aquel curso de verano tuve la sensación de que para la década de los noventas el escritor lo que menos quería era ser mal interpretado, o ser considerado como uno de los posibles factores que dieron fin a la época dorada de nuestro cine. Sobre todo porque, finalmente, había sido la propia industria la que, de seguro por motivos económicos, decidió abrir nuevas opciones de producción, más acordes con el presente y futuro del cine mundial.

La situación incómoda de Fuentes en El Escorial, curiosamente, no hubiera podido darse sin el resultado exitoso de la exigencia de una nueva situación para la producción cinematográfica nacional, en la que el propio escritor figuró en primerísimo lugar. El surgimiento del Primer Concurso de Cine Experimental significó de hecho el nacimiento del cine contemporáneo mexicano. Fue tal la importancia que tuvo que personalidades de la época de oro, como los cinefotógrafos Gabriel Figueroa o Alex Phillips Jr., decidieron incursionar enseguida dentro de los proyectos de los jóvenes cineastas, la mayoría de los cuales provenía de otros campos de la creación artística y literaria.

Entre los nombres que figuraron en dicho concurso, desde disciplinas como la dirección, la escritura original, la adaptación, la elaboración de diálogos y la actuación primordialmente, estuvieron los de Gabriel García Márquez, Juan Rulfo, Juan Ibáñez, Juan José Gurrola, Carlos Monsiváis, José Luis Cuevas, Alberto Gironella, Felipe Cazals,

Arturo Ripstein, Juan y Fernando García Ponce, José Emilio Pacheco, Jomí García Ascot, Leonora Carrington y, desde luego, Carlos Fuentes.

Algunas de las cintas surgidas a partir de este momento fueron *En este pueblo no hay ladrones*, de Alberto Isaac (basado en un cuento de García Márquez), *El viento distante*, de tres directores (inspirada en dos relatos de José Emilio Pacheco y una historia original de Sergio Magaña), *La fórmula secreta*, de Rubén Gámez (con un texto experimental de Juan Rulfo leído por el poeta Jaime Sabines), *Amor, amor, amor* (donde figuraban los nombres de los escritores Carlos Fuentes, Juan de la Cabada, Gabriel García Márquez e Inés Arredondo) y *Los bienamados* (con las adaptaciones de los cuentos “Un alma pura”, de Fuentes, y “Tajimara”, de García Ponce).

Como podemos ver, el escritor figuraba en buena parte del panorama completo de la nueva cinematografía. No sólo había buscado la renovación sino que, dado finalmente un primer paso, continuaba en el proceso, ahora en la parte creativa. A lo largo de su carrera otras obras literarias suyas serían adaptadas al cine, como los largometrajes *Muñeca reina* (1971) y *Vieja Moralidad* (1989), que como cuentos habían aparecido, al igual que “Las dos Elenas” o “Un alma pura”, en el libro *Cantar de ciegos* (1964). La novela *Gringo viejo* pasó al cine en 1989. Una rareza de esos años resultó la adaptación de *Aura* por parte del italiano Damiano Damiani, titulada *La strega in amore* (1966). Las modificaciones hechas al libro molestaron tanto al escritor que poco tiempo después buscaría una segunda versión cinematográfica de la noveleta, ésta norteamericana. A final de cuentas, la cinta nunca se realizó.

Pero además de las obras salidas de sus propias narraciones, Fuentes escribió adaptaciones de obras ajenas y argumentos propios, concebidos expresamente para la pantalla. Acerca de esto último cabe señalar que la segunda gran convocatoria promovida en 1965, como nuevo apoyo al resurgimiento del cine nacional, fue la del Primer Concurso Nacional de Argumentos y Guiones Cinematográficos. La iniciativa venía también de las instancias oficiales más importantes de la industria y el argumento ganador fue la primera versión de *Los caifanes*, firmada por Carlos Fuentes y Juan Ibáñez. Con este director, el autor realizaría un proyecto más con historia original, *Las cautivas*, cinta dispareja, de corte erótico y de poca repercusión.

Los caifanes, película industrial de bajo presupuesto, constituyó en cierta forma una síntesis de las influencias culturales del momento y de los gustos múltiples de Fuentes. En ella, Ibáñez y el autor de *Cristóbal nonato* hicieron guiños por igual a Fellini como a Buñuel, a Santa Teresa y a la poesía de Octavio Paz. En esta película en claroscuros visuales y culturales, director y autor le hablaron de tú a tú a la Catrina, a la calaca, a la muerte-novia del Capitán Gato encarnada por la actriz rusa Tamara Garina, perfecta viñeta de José Guadalupe Posada. *Los caifanes* fue también el gran homenaje a la urbe nocturna, palaciega, tremebunda. A esa entidad indefinible que es la Ciudad de México.

Muy aparte de las virtudes y flaquezas de las cintas en que participó, lo que Fuentes admiró, reseñó y ayudó a traer a México ha demostrado con creces la significación extraordinaria que tuvo su crítica cinematográfica.

Chisme, transmisión y memoria: “La novia de Odessa” y *El violín de Rothschild* de Edgardo Cozarinsky

Maya González Roux

Université Paris 8

mayagonroux@yahoo.com.ar

Resumen: Cozarinsky define el chisme como “relato transmitido” que se transforma durante su proceso de transmisión y se vincula con una concepción borgeana del relato. Sin embargo, el interés de Cozarinsky por la transmisión podría tener en la tradición y la errancia del pueblo judío un eco fecundo. El presente trabajo analiza el tema en “La novia de Odessa” y *El violín de Rothschild*.

Palabras clave: Cozarinsky, literatura, cine, transmisión, tradición judía

Résumé : Cozarinsky définissait le commérage comme un “récit rapporté” qui se transforme tout au long de son processus de transmission, et qui est en lien avec une conception bourgeoise du récit. Cependant, il est possible que cet intérêt de Cozarinsky pour la transmission ait un écho fécond dans la tradition et l’errance du peuple juif. Ce travail analyse sujet dans “La novia de Odessa” et dans *El violín de Rothschild*.

Mots-clés : Cozarinsky, littérature, cinéma, transmission, tradition juive

Abstract: Cozarinsky defines gossip as a “transmitted story” that transforms itself during the transmission process, and which is linked to Borges’s conception of the short story. However, Cozarinsky’s interest in this transmission might be influenced by the Jewish tradition and its peoples’ wandering life. This paper analyses the meaning of the transmission in “La novia de Odessa” and *El violín de Rothschild*.

Key words: Cozarinsky, literature, cinema, transmission, Jewish tradition

El chisme ha sido una fuente de gran atracción para muchos escritores, entre ellos Edgardo Cozarinsky quien le dedicó un ensayo, “El relato indefendible”¹. En él relacionaba el chisme con el relato de ficción al sostener que aquél estaba en el germen de la novela. En la descripción de esta “forma plebeya” de la literatura, el autor define al chisme ante todo como “un relato transmitido” (“Se cuenta algo de alguien, y ese relato se transmite porque es excepcional el alguien o el algo”) (“El relato indefendible” 23), una “transitoriedad pura” que “pone en escena la imposibilidad de una repetición idéntica, lo inevitable de una incesante transformación. [...]. Pero esas transformaciones que el chisme pone en escena no son solamente las de toda narración al transmitirse. Son, también, las de un mismo relato en el proceso de su formación.” (“El relato indefendible” 23-24).

El carácter transitorio del chisme es el que Cozarinsky también ve en el relato de ficción. Relato desplazado, “impaciente con las identidades fugaces que asume” (“El relato indefendible” 35), Edgardo Cozarinsky sugiere que la transitoriedad del chisme aparece como tema y procedimiento de la erudición de Borges. Recordemos el desdén de Borges por la novela y el modo en que sus cuentos y ensayos “exhiben una misma, indisimulable condición narrativa” (“El relato indefendible” 36). Para Borges, nos dice Cozarinsky, Kafka, Averroes, Pierre Menard, “son agentes de una misma puesta en escena: la de un tránsito y una transformación de todo dato que ingresa en la cadena del discurso, proceso que ilustra una forma particular de comercio llamada *narración*” (“El relato indefendible” 36, el subrayado es nuestro). En este sentido, tal vez no sea ocioso recordar aquí que para Borges “leer, traducir, falsear y tergiversar” son “etapas de la práctica narrativa, cuya asociación no resulta escandalosa” (“El relato indefendible” 36). Precisamente, estas etapas reproducen el proceso del chisme.

Ahora bien, si esta concepción del relato se vincula con Borges creemos que la transmisión puede encontrar en la tradición judía, en la errancia del pueblo judío, un eco fecundo. Y esto resulta aún más interesante cuando sabemos que Cozarinsky nunca mostró un gran

¹ Publicado por primera vez en 1973, “El relato indefendible” obtuvo el primer premio de ensayo otorgado en aquel año por el diario argentino *La Nación*, premio que Cozarinsky compartió con José Bianco. El texto fue reeditado como prólogo de su libro *El museo del chisme* (14-44).

interés por la cuestión judía y que, además, siempre ha sido estudiado por la crítica literaria y cinematográfica por fuera de esta tradición. Debido a este desinterés, llama la atención una crónica suya escrita en 1992, y publicada algunos años después en el libro *Blues*, titulada “¿Judío por hablar castellano?”. En ella Cozarinsky evoca el recuerdo de sus días pasados en la isla de Rodas mucho tiempo antes, en el año 1978. Allí, sentado en un bar y mirando el puerto, escuchó con sorpresa a dos mujeres hablar en español. Pero la sorpresa fue aún mayor cuando, al preguntarles de qué lugar eran, le dijeron “de Toledo”. Aquel acento no parecía propio de la ciudad castiza: “Es que, respondieron al unísono, hace 400 años que nos fuimos” (“¿Judío por hablar castellano?” 62). Se trataba del ladino. Entre estos recuerdos, escritos sugestivamente en el puerto de Salónica, Cozarinsky apunta:

Curioso, pensé, que yo, bisnieto de askenazis instalados en el campo argentino a fines del siglo XIX, lo que se dio en llamar los “gauchos judíos”, nieto de una generación de “integrados” (*rehúso la palabra “asimilados”*, con su connotación de pérdida de todo carácter propio, de mimetismo sumiso a una mayoría ocasional), hijo de ateos ajenos a toda tradición siquiera gastronómica, circunciso para complacer a una abuela casi senil; yo, que nunca hice ese bar mitzvah que me interesaba tan poco como a mis padres, empezara a sentirme judío cuando entendí que mi idioma me vinculaba con una tradición que había desconocido. (62, el subrayado es nuestro).

Pareciera ser que es allí, en Salónica, donde Cozarinsky toma consciencia de sus orígenes al desandar el camino de la lengua española. En este sentido, años más tarde, en una entrevista publicada en un diario argentino reconocerá que:

Sé que [la identidad judía] está en mí, que opera, pero no me preocupa como tema. Hace 25 años, en 1985, estuve en Israel una semana y nunca me sentí más extranjero en un lugar que ahí. Y no es solamente mi profundo antisionismo y el hecho de que fundamentalmente me siento argentino. Sé que está en mí, si no por qué me gusta Roth, por qué me gusta Kiš, por qué tengo esa cosa de vagabundeo sin raíces entre culturas y lugares. No podría negar jamás esa identidad judía. (Frieria, s.n.)

Quizás es a partir de aquél momento, cuando Cozarinsky escribe la crónica “¿Judío por hablar castellano?” en 1992 (fecha con resonancias históricas), que la diáspora adquiere para él un espesor y una importancia mayores. Y que su propia experiencia, es decir su partida de la Argentina en 1974, admite ser interpretada como una forma contemporánea de la diáspora vivida por el pueblo judío cinco siglos antes².

Esta “nueva sensibilidad”, fruto de su viaje a Salónica como él mismo reconoce, no deja de percibirse en su literatura y en su cine y, más precisamente, en la transmisión como un motivo estructurador y esencial de ambos. Este es el caso, por ejemplo, de *La novia de Odessa*, su segundo libro aparecido luego de un prolongado silencio literario de más de 10 años. Este libro de relatos, que se desarrolla alrededor de varias historias de emigrantes de Europa del Este, insiste en el sentimiento de pérdida que surge luego de la partida. Todas las historias se relacionan con el viaje o los desplazamientos (partidas, regresos, travesías) y transcurren en distintas ciudades que son, en su mayoría, portuarias. Este no es un rasgo sin importancia ya que, como bien dice Cozarinsky en *Vudú urbano*, aquél que nació en un puerto tiende a estrechar lazos menos con su tierra que con países lejanos. Pero además, la ciudad, como una suerte de madre, “sigue siendo la impronta más profunda del cuerpo: la memoria.” (Matamoro, “Todos somos judíos” 168).

A lo largo de las nueve historias que lo componen, el libro *La novia de Odessa* pone el acento en el pasado de los personajes quienes conservan un “secreto”, no siempre revelado, determinante de su identidad o de aquello que presumen ser. Por ejemplo, en el cuento epónimo del libro, el narrador, internado en un hospital de París hacia fines de los 90, recibe una carta de su tía Draifa desde Argentina que le revela la historia de su familia, hasta allí preservada, oculta, por un

² No sólo su partida sino también aquellas ficciones que se centran en la emigración pueden ser leídas como una evocación de la migración de sus antepasados. Es lo que propone María Teresa Gramuglio al afirmar que algunas ficciones de los descendientes de inmigrantes (entre ellos Juan Gelman, Jorge Isaías, Mario Szichman, Andrés Rivera, Juan José Saer, Héctor Bianciotti), alimentadas por el propio exilio de estos escritores, constituyen la imagen invertida de la inmigración de principios del siglo XX en Argentina (Gramuglio, “Notas sobre la inmigración” 13-15).

secreto. Este relato evoca la partida de Odessa hacia la Argentina, a fines del siglo XIX, de Daniel Aisenson, joven judío que deja su ciudad. En un principio, debía partir con su mujer Rifka Bronfman, pero ésta se muestra temerosa y escéptica respecto a esa tierra prometida. Unos días antes de la partida, caminando por el puerto, Daniel conoce a una joven, ansiosa como él por abandonar Odessa en búsqueda de un mejor porvenir. Esta *goy* (el cuento nunca revelará su verdadero nombre) posee un semblante similar al de Rifka, y Daniel la documentación necesaria para hacerla pasar por ella. Utilizará entonces el salvo conducto y, bajo el nombre de Rifka Bronfman, dejará atrás Odessa. El bisnieto de Daniel, el narrador del cuento de Cozarinsky, descubre esta historia:

De pronto [...] entiende por qué las mujeres de la familia, al menos las depositarias del secreto, en vez de sentirse orgullosas de esa antepasada, habían transmitido su historia como un saber peligroso, tal vez prohibido. Ninguna noción ridícula, de ilegitimidad o superchería, las había inquietado; pero, según la ley talmúdica, la condición de judío se hereda por la madre, y por lo tanto los diez hijos de aquella unión no lo fueron... (Cozarinsky, “La novia de Odessa” 24).

El narrador posee el secreto pero, sin descendencia a quien transmitírselo, la historia familiar corre el riesgo de quedar sin continuidad. Sin embargo, se entrega a la escritura y es la literatura la que asegurará la memoria de la tradición familiar.

Si preservar el secreto y garantizar la transmisión son los objetivos de la carta, la tía Draifa cumple, en consecuencia, el rol de “pasar el testigo”, tal el título de otro libro de crónicas de Cozarinsky *El pase del testigo*. El título de este libro, elocuente del modo en que el autor estructura su ficción literaria y cinematográfica, alude a dos significados de la palabra “testigo”: testigo no es sólo el cronista que registra de modo voraz y sarcástico su realidad sino también el objeto que en una carrera se entregan los corredores al cumplir una parte del recorrido. Este libro contiene una suerte de crónica ensayística a propósito de la película *El violín de Rothschild* (1996) en la que la transmisión tiene un rol fundamental. Si en el caso del cuento “La novia de Odessa”, la memoria se transmite a través de la literatura, en la película *El violín de Rothschild* es la música que se erige como monumento a la memoria de todos

aquellos muertos y desaparecidos en la U.R.S.S. durante la Segunda Guerra Mundial.

La película de Cozarinsky está basada en la ópera *El violín de Rothschild* de Chostakovitch y de su alumno Fleischmann, composición basada, a su vez, en el cuento homónimo de Chéjov. Es decir, si el “testigo” es esta memoria que se transmite, el trayecto vincula a Chejov, con el profesor Chostakovitch y su alumno Fleischmann y finalmente con Cozarinsky. En el origen, entonces, Chejov y la literatura con el cuento “El violín de Rothschild” de 1894 (se trata de un texto algo menor, olvidado por la crítica literaria). Luego Chostakovitch, gran lector y admirador del escritor ruso, quien en 1939 se encuentra en Leningrado trabajando como profesor en el Conservatorio de Música. Junto con él, Benjamin Fleischmann, uno de sus mejores alumnos, quien toma el cuento “El violín de Rothschild” por consejo de Chostakovitch como tema de su primera composición. Muy poco se conoce sobre la vida de Fleischmann, joven judío de origen modesto, que aún no había puesto un punto final a su composición cuando, en 1941, decide unirse como voluntario a las brigadas populares para defender Leningrado del ejército alemán. Su ópera fue recuperada, completada y orquestada por Chostakovitch quien, poco antes de su muerte ocurrida en 1975, recordará en un programa de la televisión rusa el talento de Fleischmann y el respeto abrigado hacia su memoria ya que había muerto en defensa de la patria (Tchekhov, Fleischmann y Cozarinsky, *Le violon de Rothschild* 8-9). Y por último, en el último eslabón de esta cadena, el “testigo” llega a Cozarinsky, quien escribe y dirige la película *El violín de Rothschild*.

Una de las particularidades de este film es su construcción en tríptico. La primera parte, que llamativamente comienza en 1939, año de nacimiento de Cozarinsky³, se centra en la historia de Fleischmann y de la composición inacabada. Al estallar la guerra, éste anuncia a su profesor, a través de un intercambio epistolar, que ha terminado la partitura y que ahora debe comenzar con la orquestación, la parte más importante, según Chostakovitch. En una de sus últimas cartas, Fleischmann le comunica su decisión de partir para defender

³ Esta fecha como origen inspiraría una línea de análisis muy sugestiva, la de pensar la película como el desarrollo de una “autobiografía desviada” (Pierre, *Le Violon de Rothschild* 40).

Leningrado, su patria, a pesar de la burla de muchos intelectuales que creen que los judíos no deben mezclarse en esos asuntos. Chostakovitch ya se ha ido de allí, está en Moscú. El tiempo pasa y, sin noticias de su alumno, teme que la partitura se haya perdido; sin embargo logra recuperarla con la ayuda de Oreste Evlakhov, gracias a que Fleischmann la había enviado a la Unión de Compositores de Leningrado antes de dejar la ciudad. Una vez en posesión del manuscrito inconcluso, Chostakovitch decide terminar la orquestación, tarea que realizó entre 1943 y 1944. Es interesante el modo en el que se realiza el pasaje entre este primer “acto” y el siguiente: al borde del río, sus ojos perdiéndose en el horizonte, Chostakovitch imagina la orquestación de la partitura [Imagen 1] y el personaje Rothschild (de la ópera) comienza a imponerse, gradualmente, en el film [Imagen 2], imagen que a su vez se intercala con la del espectáculo de una agrupación de música judía [Imagen 3]. Precisamente, ésta es la otra singularidad del film de Cozarinsky pero, de modo general, de gran parte de su filmografía⁴: el de trabajar con documentos de archivos. Aquí son las imágenes de época que muestran la emigración judía de Polonia, las brigadas que se van a la guerra (un largo y casi tortuoso *travelling* muestra en primer plano a los hombres alistados para partir, en cuyos rostros se evidencia la inocencia y la sorpresa ante el futuro incierto).

⁴ Por ejemplo *La guerra de un solo hombre* (1981), *Boulevard du crépuscule. Sur Falconetti, Le Vigan et quelques autres...en Argentine* (1992), *Citizen Langlois* (1994).



[Imagen 1]



[Imagen 2]



[Imagen 3]

De ahí el dramatismo de la escena, acentuado por la oposición entre aquello que esos rostros ignoran y el conocimiento que sí tiene el espectador, [Imagen 4]), los desfiles en honor a Stalin, los intelectuales y músicos de visita en la U.R.S.S., entre otras tantas imágenes que aparecen por sobre la voz en *off* de Fleischmann o de Chostakovitch.

En la segunda parte, central y alrededor de la cual se articulan las otras dos, tiene lugar el desarrollo de la ópera. A pesar de las distintas imágenes entretejidas que señalan la transición entre una parte y otra del tríptico, se produce un corte con la frase “Érase una vez...” y la posterior presentación de cada personaje para indicar el comienzo de la ópera con la celebración de un casamiento y la música del grupo conformado, entre otros, por el joven flautista Rothschild y Bronza [Imagen 5].

El desarrollo de la ópera funciona como la puesta en abismo de la película de Cozarinsky, incluso, tal como señala Sylvie Pierre, coloca al resto de la película en abismo de este abismo (Pierre 42).



[Imagen 4]



[Imagen 5]

La ópera subraya la transmisión, el legado musical, entre Bronza y Rothschild, transmisión que funciona como el reflejo de aquella otra, entre Fleischmann y Chostakovitch, con la diferencia de que aquí se trata de una transmisión recíproca. El segundo “acto” del tríptico llega a su fin con la imagen de Rothschild que se va feliz, con el violín que Bronza le regaló, dejando atrás su ciudad [Imágenes 6 y 7].



[Imagen 6]

Cozarinsky utiliza el mismo recurso para señalar, esta vez, el pasaje entre esta parte y la última: imágenes de Chostakovitch soñando la ópera (del mismo modo que ocurría con la transición entre la primera y la segunda parte del tríptico) que se intercalan con su propio presente, el encuentro con un ministro soviético con el fin de obtener la autorización del gobierno para el estreno de la ópera *El violín de Rothschild* [Imágenes 8 y 9]. Chostakovitch se ha prometido completarla y orquestrarla para rendir un homenaje que honre la memoria de su alumno Fleischmann. Finalmente, luego de mucho tiempo, en 1968, el compositor logró estrenar la ópera pero fue prohibida al día siguiente con el pretexto de ser “propaganda sionista”.



[Imagen 7]



[Imagen 8]



[Imagen 9]

La construcción en tríptico de *El violín de Rothschild* no sólo ilumina dos ficciones (la ópera y la relación entre el compositor y su alumno), sino que pone el acento en la transmisión, entendida aquí como la recuperación de una historia: en primer término, en el cuento de Chejov la continuidad está asegurada por la música del violín, instrumento que el personaje Bronza le lega a Rothschild antes de morir; en otro nivel, el compositor Chostakovitch quien al recuperar y concluir la partitura de Fleischmann asegura su transmisión. Y, finalmente, la película de Cozarinsky en cuya última parte se presentan con fuerza digresiones acerca del rol del intelectual en la sociedad. Es Chostakovitch quien, ya de regreso a Leningrado y al entrar en un viejo cine (antes llamado “Ciné-Palace”, ahora “Barricade”), reflexiona sobre los intelectuales comunistas al ver imágenes de su visita por la Unión Soviética. Las digresiones surgen de la no coincidencia entre aquello que allí han visto y sus posteriores declaraciones públicas (entre ellos, Paul Robeson, Pablo Neruda, Paul Éluard). El rol del intelectual tiene un vínculo estrecho con la transmisión y quizás las siguientes palabras de Chostakovitch, dirigidas a su pequeño hijo, echen una luz sobre ello: “Los héroes acaban en la hoguera o bajo las balas. El gesto que nos legan es bello, desde luego, pero no es más que un gesto. Un objeto de lujo. Un músico es ante todo un trabajador. Como lo es un pintor o un poeta. Es gracias a su trabajo, por la continuidad de su trabajo, que dice lo que tiene para decir”.

Cozarinsky sostuvo que su película nació de una serie de hipótesis que él mismo formuló, como por ejemplo la de imaginar cierta culpabilidad del compositor Chostakovitch, al dejarse proteger por un poder que en su fuero íntimo odiaba, mientras que su estudiante judío moría defendiendo la ciudad de ambos. Otra hipótesis, esta vez planteada por Cozarinsky como un interrogante: en la partitura, tal como la conocemos, ¿cuál es la parte realizada por Fleischmann y cuál por Chostakovitch? Los musicólogos coinciden al momento de reconocer una presencia de la tradición yiddish en algunas de las obras de Chostakovitch compuestas después de la guerra, es decir después de que éste hubo trabajado sobre la composición de Fleischmann. Esta doble influencia o intercambio (el alumno que al recibir un saber de parte de su profesor también le está enseñando algo al maestro, algo que le es propio) podría interpretarse como un origen posible de la película (Tchekhov, Fleischmann y Cozarinsky, *Le violon de Rothschild* 9-10). Pero también está el deseo, reconocido por el mismo Cozarinsky, de “recrear una diáspora idealizada, por la música y el canto” (79), algo sugerido hacia el final de la ópera con la partida de Rothschild, como un judío errante y feliz de serlo, con las imágenes del pueblo que deja atrás de él. Se trata de un “cosmopolitismo sin raíces”, palabras que aquel ministro soviético subraya en su encuentro con Chostakovitch como motivo para negarle la autorización solicitada⁵.

Con todo, jamás podrá saberse cuánto hay de Chostakovitch en la partitura de Fleischmann, o hasta qué punto el profesor se apropió de ella. Por ello, el problema de la autoría de la obra queda desplazado por la reflexión acerca de la transmisión artística. Es el carácter impreciso de ella que Cozarinsky anhela iluminar con su película: “Entre Bronza y

⁵ El rechazo del ministro es rotundo: “Escúcheme querido amigo [Chostakovitch], usted siempre tuvo dos inmensos talentos: uno, por la música; el segundo por equivocarse sobre aquello que es importante, incluso sobre su música. Su Séptima Sinfonía, que dio la vuelta al mundo, ¿por qué es una obra maestra? Porque bate al unísono con el corazón del pueblo ruso, en la lucha contra el fascismo para crear una nueva humanidad. Si entre dos composiciones mayores, [...], usted orquestó el borrador de este estudiante, nadie podría reprochárselo. Si usted lo hizo para honrar su memoria, eso lo honra a usted. Pero no espere que un teatro soviético acoja esta historia en su escena, para que aquí se propague un cosmopolitismo sin raíces. Esa gente, créame, no tiene nada para contribuir a la construcción de la gran patria socialista. Piénselo.” (Nuestra traducción).

Rothschild, entre Fleischmann y Chostakovitch, la película *El violín de Rothschild* quería capturar esta cosa, impalpable, que es la transmisión” (Tchekhov, Fleischmann y Cozarinsky, *Le violon de Rothschild* 83). Impalpable porque toda transmisión implica una pérdida, es verdad, pero por sobre todo la recuperación de una historia y su consiguiente reinención.

Si al comienzo se estableció un vínculo entre la transmisión y la pasión de Cozarinsky por el chisme, también existe una evidente relación entre aquella y la tradición judía. Sin embargo, en Cozarinsky la transmisión no se vincula tanto con su genealogía y sus antepasados, con la búsqueda de las raíces parentales y de la contigüidad del diferente, motivos estos, para Susana Rotker, centrales de la literatura judía de América Latina (Rotker, *Isaac Chocrón y Elisa Lerner* 57). En él, en cambio, la transmisión adquiere un sentido particular que se aproxima a la supervivencia, el motivo fundamental, junto con el de la identidad, de toda la literatura judía, según ha señalado el crítico Saúl Sosnowski. Es decir, asegurar la continuidad de una historia a través de la construcción de nuevas historias constituiría otra definición de la supervivencia (Sosnowski, *La orilla inminente* 30). Y éste es, precisamente, el deseo de Cozarinsky: “Me gustaría que la cadena de afinidades y de reencuentros no se terminase, que la memoria y la música de Fleischmann, que Chostakovitch quería arrancar al olvido, continuasen floreciendo [...] para enriquecer una filiación imprevisible, interminable” (Tchekhov, Fleischmann y Cozarinsky, *Le violon de Rothschild* 11). Estas filiaciones inciertas y desconocidas que Cozarinsky imagina y orchestra en su cine y en su literatura quizás sustituyan, entonces, la tierra perdida. En este sentido, este nieto de desterrados encontraría un “punto de identidad certera” (Matamoro, “Todos somos judíos” 167) que, si bien se suele adjudicar al padre, la patria según Cozarinsky (*Vudú urbano* 165), aquí se descubre en esta cadena de transmisiones infinitas o en este *cosmopolitismo sin raíces*.

La obra fílmica de Guillermo Arriaga

El caso de *Los tres entierros de Melquiades Estrada*

Alessandro Rocco

Universidad de Bari “Aldo Moro”

rokkoale@yahoo.com

Resumen: En el marco de una reflexión sobre cine y literatura propongo el análisis comparativo de la película *Los tres entierros de Melquiades Estrada* de Guillermo Arriaga, y de su novela *Un dulce olor a muerte*. Examinó la importancia que cobra la presencia de un cadáver y en la invención del pasado de algunos personajes, que se sirven del efecto de realidad que les proporciona la fotografía.

Palabras clave: cine y literatura, guion cinematográfico, Guillermo Arriaga, cine y frontera, cine y fotografía

Résumé : Dans le cadre d'une réflexion sur la relation entre cinéma et littérature, je propose une analyse comparative du film *Los tres entierros de Melquiades Estrada* de Guillermo Arriaga et de son roman *Un dulce olor a muerte*. J'examine de l'importance de la présence d'un cadavre et de l'invention du passé de certains personnages, qui s'appuie sur l'effet de la réalité de la photographie.

Mots-clés : Cinéma et littérature, scénario, Guillermo Arriaga, cinéma et frontière, cinéma et photographie

Abstract: Within the context of studies on cinema and literature, I propose the analysis of the film *The Three Burials of Melquiades Estrada*, by Guillermo Arriaga, comparing it with the novel *Un dulce olor a muerte*. I focus on the importance of the presence of a corpse and in some of the characters' invention of their past, which is based on the effect of reality provided by photography.

Key words: cinema and literature, screenplay, Guillermo Arriaga, border cinema, cinema and photography

Si bien la noción de autor en el ámbito cinematográfico se identifica casi universalmente con la figura del director, a nivel analítico más profundo es preciso considerar la naturaleza esencialmente cooperativa de la realización cinematográfica, que requiere una colaboración a gran escala para finalizar la producción de un film. Esto sugiere que la noción misma de autor en este contexto es en cierta medida paradójica, pues, como apunta la presidenta de la Federation of Screenwriters in Europe, Cristina Kallas, el autor vendría a ser algo así como “the primary creator in a collaborative process” (“Focus on...” 5). Si ponemos énfasis en el *collaborative process*, más que en el *primary creator*, reconocemos fácilmente que el meollo de la cuestión es que en el proceso de realización de un film intervienen no uno, sino varios saberes y competencias, varias profesionalidades y, en última instancia, varios creadores. El caso del guionista, o de los guionistas, responsables de la fase literaria de la realización de un film, presenta además una especificidad propia, que consiste en una doble naturaleza, como aclara la misma Kallas: “Taking into the account the double character of the screenplay, there are signs of increased respect both for the *role of the screenwriter in film production* as well as for *screenwriting as the literary form of the 21st century*” (*idem*, el subrayado es mío). Entre los ejemplos contemporáneos de guionistas a quienes se les reconoce el estatus y la calidad de autores del film en su fase literaria, Kallas cita en su entrevista el de Guillermo Arriaga, presentándolo, junto con Charlie Kaufman y Tomas Jensen, como pionero de una nueva era para los escritores de cine (*idem*).

En efecto, la obra de Guillermo Arriaga presenta aspectos especialmente interesantes para los estudios sobre la relación cine-literatura centrados en el análisis del guion, ya que se trata de un autor que no sólo se ha dedicado tanto a los géneros literarios tradicionales (novela y cuento, en su caso) como al cine, sino que además defiende con gran fuerza la noción del guion cinematográfico como obra literaria. Tres de sus guiones filmados han sido publicados: *Amores perros*, *21 gramos* y *The Burning Plain*, mientras que *Los tres entierros de Melquiades Estrada* y *Babel* permanecen inéditos. Por lo tanto, con respecto al análisis de *Los tres entierros*, objeto del presente artículo, la indisponibilidad del texto del guion nos obliga a basarnos exclusivamente en la visión del film dirigido por Tommy Lee Jones.

Analizaremos entonces la película, enfocándola desde la perspectiva del estudio de la obra de Guillermo Arriaga, pero sin olvidar que es el fruto de la colaboración entre el director estadounidense, el escritor mexicano, y los demás artistas y profesionales que participaron en su realización.

Cabe evidenciar, sin embargo, que la colaboración entre el guionista y el director adquiere en este film el significado especial de una colaboración *intercultural* e *interlingüística*, que refleja también la temática de la historia. “Il dialogo dialettico e stimolante fra l’immaginario di Jones [...] e quello di Arriaga”, escribe Bertolino, produce un “ideale *trait d’union* fra due diverse personalità, culture, origini geografiche” (*Un non western meticcio* 35). En efecto, en el proceso de gestación del guion, según lo cuenta Tommy Lee Jones, la traducción juega un papel central, ya sea como versión del español al inglés de los borradores de Arriaga, ya sea como dialéctica cultural entre el director texano y el guionista mexicano:

Le peuple et la culture du Mexique me sont très chers. Je suis un gosse de l’Ouest du Texas, état voisin du Mexique. J’ai grandi dans une société biculturelle et tout naturellement, j’ai eu envie de faire un film sur ma région et ma (mes) culture(s) [...]. Guillermo [...] a écrit un premier traitement. Il l’a fait traduire en anglais [...] et me l’a adressé. J’étais sceptique. J’ai embauché trois traducteurs différents. J’ai synthétisé ces quatre traductions successives les transformant parfois au passage, jusqu’à satisfaire mes oreilles. Puis Guillermo est venu me rejoindre à San Antonio et ensemble nous avons retravaillé plein de petites choses pendant deux semaines. Puis se fut mon tour de me rendre à Mexico...Ce fut une collaboration totale [...] (Berjon, « Entretien Avec Tommy Lee Jones » 105 y 107).

En otra entrevista Jones concluye: “Finalmente, a través de todas esas versiones, encontramos una lengua que se parecía a la de la gente del sur de Texas, con su propio ritmo y su propia poesía” (“Cómo se hizo *Los tres entierros*” s/n). Como sabemos, el film es de hecho bilingüe, presentando diálogos en inglés y en español, tanto primera como segunda lengua, es decir con norteamericanos que hablan inglés y/o español, y mexicanos que hablan español y/o inglés. El método del *team writing*, la colaboración entre los autores, es ya entonces un ejemplo de la relación intercultural de la que trata la historia del film, cuya

ambientación y contexto temático es precisamente esa *borderland* de la que Gloria Anzuldúa escribe que es “*una herida abierta where the Third World grates against the first and bleeds*” (*Borderlands - la Frontera* 25). El relato, probablemente basado en la noticia del asesinato de un joven mexicano, Ezequiel Hernández, por un Marine durante una operación anti-droga cerca de la frontera, demuestra la realidad de esa herida (Torres, *Generic Subversion* 158).

La estructura, primera parte

El film se divide en cuatro capítulos, que corresponden a dos partes: el “primer entierro” y el “segundo entierro” en la primera parte, y “el viaje” y el “tercer entierro” en la segunda.

Como en la novela del mismo Arriaga, *Un dulce olor a muerte*, la narración se inicia con el descubrimiento de un cadáver. A partir de este momento se desarrollan varias series de secuencias que se van alternando, y que le confieren al relato una desarticulación y fragmentación de la perspectiva y del tiempo que es típica de la técnica narrativa fílmica empleada por Arriaga en otros guiones, siendo el de *21 gramos* el ejemplo más radical. Encontramos una estructura semejante a la de *Los tres entierros* en un guion de los años setenta de Vicente Leñero, *Los albañiles*, adaptación de la novela homónima del mismo autor, que también empieza con el descubrimiento de un cadáver. A partir de este hecho, el guion de Leñero presenta una doble serie temporal: la investigación sobre el asesinato y los antecedentes del asesinato, con un montaje alternado de las secuencias que es responsable del efecto de multiplicación del punto de vista y de superposición temporal entre el antes y el después del crimen, es decir, con un movimiento constante entre el presente de la *diégesis* y las *analepsis* o *flashbacks*. De la misma manera, en el film escrito por Arriaga la serie de secuencias que relata lo que sucede después del descubrimiento del cadáver se va alternando con otras que relatan los antecedentes, enfocando los distintos personajes involucrados en la historia. Cabe notar que de esta forma la narración teje una compleja red de relaciones entre personajes de distinta procedencia, con el intento de representar la realidad cotidiana de un pequeño centro fronterizo en los EEUU: “The film is, in many ways, the story of several characters, each of whom must cross borders of several types in pursuit of their desires” (Alcocer, *Three Burials, Two Countries* 92).

Si analizamos más en detalle la estructura de esta primera parte del film, se reconoce inmediatamente una fórmula que Arriaga utiliza en todos sus guiones: las vidas de varios personajes entran en contacto a partir de un accidente, automovilístico en *Amores perros* y *21 gramos*, por arma de fuego en *Babel* y *Los tres entierros*; mientras que en *The Burning Plain* tenemos dos accidentes de distinta naturaleza, uno aéreo y otro por explosión de gas, que dan lugar no sólo al primer encuentro entre dos amantes, sino también a su reencuentro muchos años después. Si en algunos casos las distintas historias de los personajes se cruzan solamente en un punto o establecen una relación débil, (*Amores perros*, *Babel*), tanto en *Los tres entierros* como en *21 gramos* y *The Burning Plain*, todos los personajes confluyen en una historia común, aunque con diferentes grados de complejidad e imprevisibilidad de las relaciones. En este marco, la alternancia de tiempos y puntos de vista distintos en *Los tres entierros* se explica tanto por el énfasis que la narración pretende darle a ciertos hechos, como por la necesidad de articular las relaciones y los encuentros entre los personajes. Como escribe M. Carter: “in *Three Burials* there is the appearance of a modernist-style collage of fractured memories. These images are juxtaposed to shape a narrative complexity that weaves together a number of seemingly disparate temporal events and characters motivations by focusing on a single, violent act: the death of Mel at the hands of Norton” (“I’m just a Cowboy” 28).

En la primera parte, entonces, el énfasis se concentra en el descubrimiento del cadáver de Melquiades: en el enigma de su muerte, y en el conflicto, provocado por la investigación y la exigencia de justicia, entre Pete, el amigo de Mel, y las autoridades locales. En efecto, en las secuencias que refieren los acontecimientos posteriores a la muerte de Melquiades se da la oposición entre Pete, interpretado por el mismo Tommy Lee Jones, quien quiere averiguar las circunstancias de la muerte de su amigo, y el alguacil Belmont, quien se niega a investigar el caso, pues se trata sólo de la muerte sin importancia de un mexicano desconocido y sin derechos. Paralelamente, en una de las series que muestran los antecedentes de la muerte, se plantea el motivo de la amistad entre Pete y Mel, que se desarrolla plenamente en el segundo capítulo (el “segundo entierro”); mientras que en otra serie se muestra toda la trayectoria vital del policía de frontera Mike Norton: su llegada a Texas de Cincinnati, su vida familiar alienada, sus actos violentos en

el trabajo de vigilancia de la frontera, hasta el momento en que dispara hacia un punto que la narración omite. En esta primera parte se plantea el enigma como catalizador de la oposición entre los dos personajes que representan de manera directa el drama que se consume cotidianamente en la frontera: el policía enajenado y fanático, y el mexicano indocumentado, cuyo encuentro será fatal para el segundo. En la tercera secuencia del segundo capítulo se completa la última secuencia del primero y se resuelve el enigma, pues se muestra que Mike le dispara a Mel, de manera parcialmente accidental. El interés de la narración se desplaza entonces, a nivel de los antecedentes, hacia el desarrollo de la amistad entre Pete y Mel, y se amplía la red de relaciones también para incorporar a dos mujeres, Rachel, amante tanto de Pete como del alguacil Belmont, y Lou Ann, la esposa de Mike. En cuanto a la investigación sobre el asesinato, se enfatiza la indiferencia de las autoridades, que culmina con la revelación de un verdadero encubrimiento del crimen y del culpable, cuando el jefe de la policía de frontera (García) y el alguacil Belmont pactan declarar cerrado el asunto, aun sabiendo quién es el culpable. La secuencia en que se muestra la muerte de Mel desde su propio punto de vista, colocada inmediatamente antes del pacto de silencio entre las autoridades, subraya la injusticia del caso, y crea el efecto de un mayor acercamiento a la dimensión humana de la víctima, en contraste con la negación de la misma que resulta de la decisión de las autoridades.

A partir de este momento, la narración adquiere un nuevo curso cronológicamente lineal, ya que todo lo relacionado con el enigma de la muerte y la red de relaciones entre los personajes se aclara cabalmente con la secuencia en que Rachel, quien ha escuchado la conversación entre los dos policías (Belmont y García), le transmite toda la información a Pete: quién es el culpable y cómo las autoridades van a ignorar el caso. Sólo un *flashback* interrumpe este nuevo curso lineal del relato, para mostrar el momento en que Mel le pide a su amigo que, en caso de muerte, lo lleve a su pueblo para enterrarlo allí, y le muestra la única foto que tiene de su mujer y sus hijos. Es evidente que dicho *flashback* sirve para motivar las acciones de Pete, quien secuestra a Mike y lo obliga a acompañarlo en un viaje rumbo a México para enterrar a Mel, por tercera vez, pero por fin en su lugar de origen. El capítulo termina entonces con el encuentro entre Pete y Mike, y la reunión de

los tres personajes, Pete, Mike y Mel en su singular viaje. A estas alturas, recordemos, Mel es un cadáver, desenterrado y vestido por Mike bajo la pistola amenazante de Pete.

Resumiendo, si el primer capítulo conduce al encuentro fatal entre Mike y Mel, el segundo lleva al encuentro entre Pete y Mike. El primero presenta la muerte de Mel y el segundo la decisión-acción de Pete para vengarla, o más bien hacerle justicia. Queda claro que el relato del film no se agota con la solución del enigma acerca de la muerte de Mel, porque dicha solución no coincide con la aplicación de la justicia (el reconocimiento de la víctima, el castigo del culpable), sino con el descubrimiento de una nueva injusticia, la protección del asesino por parte de las autoridades. Por lo tanto, el film va más allá de su planteamiento inicial como enigma policial; nos muestra la decisión y la acción del personaje protagonista en un intento por compensar la injusticia sufrida por su amigo; aunque, como afirma Gandini, dicha acción pueda interpretarse como una dinámica de “justicia imperfecta”, pues a su vez Pete comete otros delitos al tratar de oponerse a las faltas y omisiones de la justicia oficial (*Giustizia Imperfetta* 18).

La estructura, segunda parte

La solución del enigma y el objetivo de hacer justicia modifican completamente el planteamiento inicial del relato, lo que diferencia aparentemente a primera vista la estructura de *Los tres entierros* de la de *Los albañiles* en cuanto al estatuto epistemológico, pues parecería que en el guion de Arriaga la narración es capaz de descubrir la verdad, mientras que en el texto de Leñero el misterio sobre el asesinato permanece, e incluso adquiere dimensiones fantásticas y metafísicas. Sin embargo, precisamente cuando parece que en *Los tres entierros* todo se ha aclarado, tanto para el espectador como para los personajes, la narración coloca la semilla secreta que hará brotar un nuevo y más significativo interrogante al final del film, lo cual prepara y su genial resolución, y el carácter parcialmente abierto de su conclusión, aspecto también bastante típico de la narrativa de Arriaga. Esa semilla es precisamente el último *flashback* del segundo capítulo, en el que la foto que Mel le muestra a Pete juega un papel decisivo.

En el tercer capítulo, el personaje de Mel adquiere un nuevo protagonismo, al ponerse, por así decir, en primer plano, aunque ahora ya no le quede sino su cuerpo, desenterrado, vestido y llevado a cuestras

por Mike. Es una manera fuerte, hasta macabra y grotesca, de recordar que el mexicano, a quien las autoridades no reconocen ni derechos ni existencia, es en realidad un ser humano cuya muerte clama justicia. Por eso Mike debe cargar con la culpa: mirarlo a la cara, y llevarlo al lugar donde pertenece. De esta forma Pete es sin duda el agente de una justicia poética, al realizar un acto de reparación por su amigo, su alter ego mexicano —“alma gemela”, lo define Manickam (“Los encuentros...”130)—, y simbólicamente para todos los indocumentados. Pero, curiosamente, como se ha notado, de esta manera el mexicano sigue siendo el *sin voz*, porque, aunque se siga mostrando su rostro, incluso después de su muerte, a este ya no le queda voz, y solo puede alcanzar justicia gracias a la intervención del amigo gringo (Torres 158). De hecho esto se corresponde con la representación de una realidad donde socialmente el mexicano no goza prácticamente de ningún derecho de ciudadanía, solo a nivel individual puede darse cierta compensación, y cuya posibilidad de incidir en términos más amplios es, sin embargo, remota. El mismo Pete, en efecto, el único que siente de manera distinta la relación con el otro, ya que comparte su lengua y su cultura, es una suerte de “forastero aislado dentro de su propia sociedad” (Manickam 129) y está destinado a perderse del *otro lado*: “he has become a lost soul”, escribe Carter, “unmoored in a figurative borderland, unable to adapt to civilization, and, ultimately, lost in the wilderness” (57).

En cuanto a Mike, este es el personaje en el que se concentra todo el peso de la culpa por el maltrato de los mexicanos, y por lo tanto es el objeto principal del proceso de inversión de la perspectiva ideológico-geográfica que el film propone. En este sentido, la posibilidad de evocar un cambio en la realidad de la frontera depende completamente de la evolución de este personaje en el curso del relato. En efecto, Mike atraviesa clandestinamente la frontera *hacia abajo*, y su vida queda en manos de los mexicanos; depende de ellos y de su humanidad. La frontera adquiere también un fuerte simbolismo de iniciación, de reeducación como muerte y renacimiento, por ejemplo, cuando Mike es mordido por una víbora y atraviesa la frontera amarrado y arrastrado por Pete en pleno delirio, como atravesando el umbral entre la vida y la muerte: “Symbolically, at least, Norton is born again on his way across border. In another sequence Pete drags a still uncooperative Norton

across Rio Grande: this amounts to a baptism and heralds the beginning of a new identity for Norton” (Alcocer 103). Por una fácil pero irresistible ironía del destino, la mujer que él había golpeado y arrestado en los EEUU le salva la vida, y aprovecha después para desquitarse, golpeándolo ella también. Pero luego le permite sentarse con los demás para limpiar las mazorcas de maíz, y así comparten momento de profundo significado comunitario y de identidad cultural. Poco a poco, con una suerte de *vía crucis*, el fanático guardia de frontera va cambiando su perspectiva sobre el mundo, hasta el punto de aparecer, observa Gustafsson, como el verdadero protagonista del film: “The only character that undergoes a profound change is Mike Norton, who becomes the real hero and subject of the film” (“Boundaries in Border Films” 181). Como consecuencia de ello, del cambio experimentado por Norton con respecto al otro, continúa Gustafsson, “the boundary is no longer the closed means for exclusion, but the space of a dialogue” (*idem*). Que también otros puedan cambiar su manera de pensar la frontera y de relacionarse con el extranjero es evidentemente el auspicio que el film le deja a sus espectadores.

El misterio sin respuesta

Tal vez por su conocimiento de la cultura mexicana, tal vez por la intuición que deriva de su amistad con Mel, Pete conoce la importancia de que el cuerpo de un emigrante regrese a su casa y a su familia para ser enterrado allí y recibir el último saludo: para reintegrarse a su tierra y a sus raíces, al lugar al que realmente pertenece (Lestage, *Le Dernier Voyage* 140-141).

En la novela *Un dulce olor a muerte*, después de matar a un hombre para vengar la muerte de su novia —pero ni ese hombre había matado a la mujer, ni esta era su novia, ya que apenas la conocía—, al protagonista no le queda más remedio que fugarse. Sin embargo, en cierto momento cae en la cuenta de que no lleva consigo la foto de la joven. Entonces, siente deseos de regresar al pueblo para buscarla (la foto), arriesgándose otra vez por ella (la joven). “Le pareció una locura”, comenta el narrador, “al fin y al cabo ¿quién era Adela?”. Pero, a los cuantos pasos el protagonista se detiene: “Adela lo era todo y no podía olvidarla, sencillamente no podía. [...] Pronto tendría de nuevo a Adela, aunque fuera en un fotografía arrugada, a tres cuartos de perfil en blanco y negro” (Arriaga 186).

Imaginemos que este mismo personaje, que en la novela se llama Ramón, atraviese ahora la frontera, llevando consigo solo esa fotografía de la joven que ha terminado por convertirse en su novia después de muerta, y que representa un pasado que nunca existió, pero que ahora lo define completamente. Este personaje se parece mucho a Mel, quien solo lleva consigo una fotografía de su familia, pero que en realidad no es su familia, aunque él aparezca misteriosamente al fondo, ya que, como vemos en el film, cuando Pete la encuentra, la mujer afirma no haber visto a Mel en su vida. También se trata, probablemente, de un pasado inventado.

En varias historias de Arriaga, por ejemplo, en *Un dulce olor a muerte*, *Amores perros* y *Los tres entierros*, parecería ser que a los personajes les está vedado algo que podría otorgarle plenitud y sentido a su existencia, y que normalmente se concreta en una relación familiar, una novia, una hija, una familia. Así, estos personajes que anhelan, o descubren anhelar, lo que les falta, terminan por inventarlo. En *Los tres entierros* el espectador no sabe por qué Melquiades miente acerca de la foto y de su pueblo de origen, que parece no existir, pero puede estar seguro de que, si Melquiades ha querido inventarse un pasado, es porque no lo ha tenido, o lo ha perdido sin remedio. Así, pues, del Chivo, uno de los protagonistas de *Amores perros*, el lector-espectador sabe que ha sacrificado toda su vida familiar y su rol de padre en aras de la lucha política armada, y que ahora desearía recuperar la vida familiar y su rol de padre, pero tan solo le queda la posibilidad de hacerlo de manera *naïve*, pegando su foto en la foto de su familia, como falsificando el pasado, con ingenua confianza en el poder de realidad y verdad de la imagen fotográfica, a pesar de la evidencia de su manipulación. Algo parecido le ocurre a Melquiades, quien usa una foto como falsa prueba de una ficción personal para crearse un pasado, tal vez para sentir menos el peso de su desarraigo, o a Ramón (*Un dulce olor a muerte*), quien no tiene la fuerza suficiente para desmentir lo que todos dicen, que Adela era su novia, o que tal vez no desea hacerlo, y que finalmente termina por otorgarle él mismo realidad a la mentira pidiéndole a los padres de la joven que le presten una foto suya “lo más vivo que les queda de ella” (92). La fotografía no solo permite recordar lo olvidado, actualizar lo pasado o recuperar lo perdido; también puede servir para inventar y afirmar lo que nunca se ha sido.

Arriaga no llega a proponer una narración que miente, aunque sí una que no lo sabe todo, a pesar de sus esfuerzos por conectar y reconstruir las historias a partir de fragmentos a veces lejanos e inconexos. Y sobre todo, propone ciertos personajes que mienten, y se mienten a sí mismos, apoyando sus mentiras en el poder de realidad de la fotografía.

Ahora bien, en el film de Tommy Lee Jones, como señala Douglas Pye, el espectador no solo no sabe por qué Melquiades miente, sino que no sabe que miente, hasta el final del film, cuando la revelación de la *mentira* de Mel constituye sin duda uno de los momentos más intrigantes, puesto que propone un nuevo enigma, más profundo y difícil del primero, ya resuelto, de la muerte del personaje (2). El film no ofrece una respuesta directa a este interrogante, pero en cambio muestra la respuesta de Pete: continuar creyéndole a su amigo hasta el final, hasta convertir su invención en realidad. Es por eso que literalmente bautiza un lugar con el nombre del rancho que le había dicho Mel (Jiménez), reconstruye lo que le parece haber sido la casa de su amigo, y coloca allí la foto de su familia, con lo que obliga a Mike a enterrarlo y a pedirle perdón por lo ocurrido. Según Gustafsson, “This almost nonexistent character of the place of the burial, redemption and symbolic meeting underline its utopian character. Jiménez [...] represents [...] the moment of condensation in which the boundary (between Mike Norton and Melquiades) ceases to be a frontier and lets meaning happen” (183). Sin embargo, el claro significado utópico que adquiere el final del film sigue dejando parcialmente abiertos varios interrogantes, entre ellos el de la pregunta final de Mike a Pete: “Are you going to be all right?”; es entonces el espectador el que debe aportar su respuesta y su interpretación.

El final abierto, dejar a los personajes suspendidos en una situación solo parcialmente resuelta, es un procedimiento frecuente en la narrativa de Arriaga. En *Amores perros* los ejemplos más evidentes son la historia del Chivo y la de Valeria y Daniel. En *21 gramos* el relato se abre hacia el futuro de Cristina y de Jack. En la novela *El búfalo de la noche* el misterio que se desarrolla a lo largo del relato permanece parcialmente al final (¿quién le sigue enviando a Manuel las fotos de Tania y de Gregorio, su amigo suicida?). Esto tiene que ver, en nuestra hipótesis, con una narración que se plantea el objetivo de narrar desde el límite (o desde la frontera, en el caso de *Los tres entierros*) para poder aprehender

una realidad cada vez más compleja e inaprensible. Entonces, si bien la narración es capaz de configurar un relato de la complejidad urbana y de la frontera entre el azar y el destino (como en *Amores perros* y *21 gramos*, por ejemplo), o del umbral de la neurosis mental (*El búfalo de la noche*), o de la frontera con el otro, del límite entre la identidad y la alteridad, como en *Los tres entierros*, esto es posible solo dejando un espacio abierto hacia lo incompleto, lo no *narrativizado*, un interrogante al que es imposible responder, y que funciona como impulso para la continuación del relato en la mente del espectador.

Apostilla sobre la fotografía

Como hemos visto, para varios personajes en varias situaciones de la narrativa de Arriaga, y especialmente en *Los tres entierros*, la fotografía juega un papel fundamental en base a cierto carácter mágico que se le puede reconocer por el hecho de actualizar, volver presente y vivo, para el observador, el sujeto fotografiado, ausente o muerto. Podemos remitir a la muy sugerente reflexión de Walter Benjamin a propósito de este peculiar carácter mágico de la imagen fotográfica. Escribe el filósofo alemán:

Las imágenes que perduran, perduran sólo como testimonio del arte de quien las pintó. En la fotografía en cambio nos sale al encuentro algo nuevo y especial: en cada pescadora de New Haven que baja los ojos con un pudor tan seductor, tan indolente, queda algo que no se consume en el testimonio del arte del fotógrafo Hill, algo que no puede silenciarse, que es indomable y reclama el nombre de la que vivió aquí y está aquí todavía realmente, sin querer jamás entrar en el arte del todo. [...] [En la fotografía] la técnica más exacta puede dar a sus productos un valor mágico que una imagen pintada ya nunca poseerá para nosotros. A pesar de toda la habilidad del fotógrafo y por muy calculada que esté la actitud de su modelo, el espectador se siente irresistiblemente forzado a buscar en la fotografía la chispita minúscula de azar, de aquí y ahora, con que la realidad ha chamuscado por así decirlo su carácter de imagen, a encontrar el lugar inaparente en el cual, en una determinada manera de ser de ese minuto que pasó hace ya tiempo, anida hoy el futuro y tan elocuentemente que, mirando hacia atrás, podremos descubrirlo (*Los discursos interrumpidos I* 66-67).

Según Beckman, en el film *Amores perros* el personaje del Chivo presenta desde el principio una fuerte relación con la imagen fotográfica asociada con la muerte y la ausencia (Posición 2322, 2328). Lo mismo puede decirse de la presencia de la fotografía en otras obras de Arriaga. En *Un dulce olor a muerte*, por ejemplo, la fotografía también se asocia con la muerte (se trata de las fotos de Adela, la joven encontrada muerta al principio de la novela), y en *El búfalo de la noche*, las fotografías le son enviadas al protagonista-narrador Manuel, de parte de Gregorio, después de su suicidio, como desde la muerte. En *Los tres entierros* la fotografía es, cuando se muestra por primera vez en el film, imagen del personaje muerto, y básicamente lo único que queda de él. Luego se muestra, como a manera de explicación, el momento en que Mel le habla a Pete de su familia, mientras le muestra la foto, que en este caso representa lo ausente. Al final, la misma fotografía vuelve a representar a Mel, esta vez reintegrado en el hogar inventado por él mismo y por Pete. Sobre todo en este último caso, se hace evidente la fuerza de la presencia de lo ausente, de la vuelta a la vida de lo muerto a través de la fotografía, pues Mike se dirige directamente a la imagen para pedirle perdón a Mel, y se comunica con él a través de la imagen que lo representa.

Si profundizamos en las palabras de Benjamin citadas arriba, descubrimos que de alguna forma esta relación entre el pasado, o lo ausente, y lo presente (aquello que está muerto o vivo) que se da a través de la fotografía, representa incluso la posibilidad de un futuro que, en la imagen, el observador atento todavía puede descubrir; es decir, un *futuro posible* cuya raíz está en el pasado. Ahora bien, lo anterior podría entenderse en el sentido de que las posibilidades de actualización que la fotografía encierra, constituyen la premisa conceptual necesaria para que esta pueda desempeñar su función narrativa en los relatos de Arriaga: fijar, material y visualmente, un anhelo que no solo es memoria de lo que fue, sino más bien deseo de lo que no fue, con lo cual se crea una suerte de *pasado posible* para personajes marcados por la carencia, la falta de un vínculo o una relación afectiva y familiar que los haga sentirse realizados y los complete. Toda la trayectoria vital de estos personajes, por lo tanto, se concentra en ese anhelo y en esa carencia, que se expresan figurativamente en una o más imágenes fotográficas.

Un ejemplo célebre de relación entre fotografía y memoria como memoria inventada o ficticia es el film *Blade Runner* (1982), escrito por Hampton Fercher y David Webb Peoples, quienes se inspiraron en la obra de Philip K. Dick, y dirigido por Ridley Scott. En este film, la fotografía es la base necesaria, la “photochemical prothesis” como la define Garrett (*Between Film and Screen* 12), para consolidar los injertos de memoria de los androides, es decir, memorias falsas que sirven únicamente para crear en los androides la ilusión de una conciencia y de una identidad. “Photographs are now construed as evidence of a real history, no matter what the truth of that history may have been”, comenta Harvey. “The image is, in short, proof of the reality, and images can be constructed and manipulated” (*The Condition of Postmodernity* 312). En *Blade Runner*, el anhelo de los androides de alcanzar una dimensión humana es una evidente metáfora de la *otredad* como exclusión, lo que establece una posible analogía con *Los tres entierros*. Refuerza la analogía el juego entre la *autenticidad* de la imagen fotográfica y el deseo que representa, que no solo es deseo de un contacto con el pasado, con lo ausente, sino el deseo de un pasado que no fue, y que la fotografía puede inventar, como única vía para alcanzar una plenitud vedada.

DE LA RECEPCIÓN CINEMATOGRAFICA

La noche de los mayas (1939)
De prestigios y tensiones culturales

Maricruz Castro Ricalde
Tecnológico de Monterrey
maricruz.castro@itesm.mx

Resumen: *La noche de los mayas* de Chano Urueta ofrece una visión múltiple del cine mexicano de fines de los años treinta. Analizamos artículos y notas publicitarias sobre la historia, de Antonio Mediz Bolio, para repensar la relación entre literatura y cine, y presentar convergencias aparentemente contradictorias, como son lo nacional y lo internacional o el mundo ancestral y el moderno.

Palabras clave: Edad de oro del cine mexicano, *La noche de los mayas*, cine y literatura, nación y región

Résumé : *La nuit des mayas* de Chano Urueta offre une vision multiple du cinéma mexicain de la fin des années trente. Nous analysons des articles et notes publicitaires sur l'histoire écrits par Antonio Mediz Bolio, pour repenser le rapport entre littérature et cinéma, et présenter des convergences contradictoires entre le nationale et l'international ou le monde ancien et le moderne.

Mots-clés : Age d'or du cinéma mexicain, *La noche de los mayas*, cinéma et littérature, nation et région

Abstract: *La noche de los mayas* by Chano Urueta offers a multiple vision of Mexican cinema in the late thirties. This study analyses articles and adverts dealing with the story, written by Antonio Mediz Bolio, in order to rethink the relationship between literature and cinema, and discuss seemingly contradictory convergences, such as nacional and international traits, and ancestral and modern world.

Key words: Golden Age of the Mexican Cinema, *The night of the Mayans*, film and literature, nation and region

Cuando se concreta el proyecto filmico *La noche de los mayas* en 1939, la cinematografía mexicana sólo se había apuntado un éxito internacional de gran envergadura y de impacto duradero en su país de origen. *Allá en el rancho grande*, dirigida por Fernando de Fuentes en 1936, continuaba siendo una cinta consentida por el público y lo sería durante más de una década como lo demostraba el hecho de que se reponía una y otra vez en las distintas plazas del circuito cinematográfico¹. Después de esta obra estelarizada por Tito Guízar y Esther Fernández, no había estreno nacional que no aspirara secreta o explícitamente a emular o por lo menos acercarse a sus repercusiones culturales y económicas.

Si bien el género de la comedia ranchera seguiría gozando del fervor del público hasta casi fines de los años cuarenta, gracias a figuras como Guízar, Negrete y Pedro Infante, la obra dirigida por Chano Urueta, *La noche de los mayas*, representaría otra vertiente cinematográfica mediante la cual el proyecto de unidad nacional junto con la impresión del empuje “progresista” de México tendría en el cine uno de sus puntales. El país alegorizado en el rancho y la intemporalidad de la arcadía campirana es acompañado por la veta histórica y sus alcances en el presente. En el esplendor de un pasado cierto (como certificaban los vestigios arqueológicos que servían como marco de la trama) se sustentaba el orgullo de ser mexicano. La herencia indígena y su grandeza cimentaban así un discurso integracionista y homogeneizador, conveniente y necesario para un Estado que aún sentía los efectos de los alzamientos pos-revolucionarios y los de la guerra cristera.

Es necesario tener presente que en los albores de 1939 fue nota de primera plana la muerte del general insurrecto Saturnino Cedillo, quien se había levantado en contra del presidente Lázaro Cárdenas, a quien acusaba de haber traicionado a los campesinos a través de su política agrarista. A su vez, el tema indígena cumplía con otra función,

¹ En toda Latinoamérica este filme batió récords de audiencia. En Estados Unidos, no se quedó atrás en lugares en donde había población de ascendencia hispana (Nueva York, San Antonio, El Paso). En Los Ángeles, “fueron superadas, en un gran margen [sic] las entradas logradas en esa población por todas las películas, de todas las nacionalidades, que han sido exhibidas desde que el cine se comercializó” (Patiño Gómez, “Casos y cosas” 39). O bien, en su estreno en Bogotá en 1937 ocurrió lo que nunca antes: fue programada, simultáneamente, en cuatro salas diferentes, y se mantuvo en cartelera durante cuatro meses. En Venezuela se proyectó, una y otra vez, durante todo 1941 (Castro Ricalde e Irwin, 29-34).

aparentemente contradictoria con los propósitos de concordia y unificación: la de la ratificación de las diferencias tajantes entre el indígena y el blanco, lo espiritual y lo material, el dominado y el vencedor, el pasado y el presente.

La noche de los mayas cuenta el destino trágico de Lol y Gómez en virtud de sus orígenes y la pertenencia a dos razas distintas. Princesa ella, descendiente de los itzaes, se enamora de un chiclero blanco y de ojos azules quien, al principio, sólo la ve como un bello animalito con quien satisfacer su lujuria. Gómez, enloquecido de amor por el recuerdo constante de esa primera y única noche, decide regresar por ella a la alejada comunidad maya. No sólo los separa la prohibición de la mezcla sino el compromiso de la joven con Uz, otro descendiente de su misma estirpe. La implacable sequía, la hambruna y las enfermedades padecidas por el pueblo son atribuidas al pecado de Lol, quien es sacrificada en el cenote sagrado, después de que Gómez fuera asesinado por el celoso Uz. El aguacero torrencial anuncia el perdón a los mayas pero no levanta la noche centenaria que se ha cernido sobre ellos.

En este artículo planteo que *La noche de los mayas* ofrece una visión múltiple sobre el cine mexicano de fines de los años treinta. Por un lado, responde a un momento histórico en el que la cuestión indígena ocupaba un lugar central en la política mexicana y, en concreto, en el proyecto nacional impulsado durante el gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940). Por el otro, responde a la urgencia de la industria cinematográfica por encontrar una o más fórmulas que le permitieran ganar los mercados identificados después del fenómeno de *Allá en el rancho grande*. Sostengo que esta película permite repensar las relaciones entre la literatura y su prestigio (del cual se había apropiado un reducido segmento letrado) y el cine y su cada vez más creciente popularidad. Es decir, ilumina las convergencias de fuerzas aparentemente contradictorias, condensadas en pares contrastantes: lo nacional y lo internacional, el mundo ancestral indígena y el país moderno y progresista, la cultura elitista y la popular. A la manera de Luis Villoro, en su emblemático texto *Los grandes momentos del indigenismo en México* (1950), intento tocar no aspectos sobre la identidad indígena sino esbozar qué hay detrás de los textos interesados en el tema (15). Tales líneas de análisis marcan las directrices de este trabajo, a las cuales me aproximo a través de artículos y notas publicitarias tanto de la prensa

yucateca de 1939 y 1940 como de la de la capital del país, durante la preproducción, el rodaje y la exhibición de la historia escrita por Antonio Mediz Bolio.

Antonio Mediz Bolio y el prestigio de la literatura

La apelación al ascendiente de la literatura como expresión máxima del arte fue uno de los ejes de la intensa campaña promocional desplegada en los diarios yucatecos y de la capital mexicana, durante 1939. En boletines de prensa, pies de fotografía, carteles e inserciones pagadas, se enfatizará en las locaciones (los vestigios arqueológicos de Chichén y Uxmal); la inclusión de un actor peninsular de creciente fama como Arturo de Córdova, en un papel protagónico; pero, sobre todo, la posibilidad de ver en escena una historia “del más alto poeta vivo de Yucatán”, Antonio Mediz Bolio.

Hace casi treinta años, en uno de sus deslumbrantes “Inventarios” publicado en *Proceso*, José Emilio Pacheco especulaba sobre la razón por la cual Mediz Bolio había sido olvidado. Planteaba: “*Leyendas de Guatemala* (1930) es un clásico y junto con *Hombres de maíz* lo mejor que produjo Miguel Ángel Asturias. ¿Por qué *La tierra del faisán y del venado* no figura en las historias literarias ni en las antologías si en modo alguno es inferior literariamente a los dos grandes libros de Asturias?” (48). Aventuró que se debía a la naturaleza inclasificable de los relatos del yucateco, a su carácter polifónico, a su naturaleza de poema en prosa. En aquel tiempo, continúa Pacheco, “se pensaba que la literatura era ‘creación’. Por tanto no se trataba de un libro original. Para colmo, no era un texto modernista ni de vanguardia”. Con todo, el volumen se convirtió en punta de lanza de un movimiento no sólo literario sino artístico y el reconocimiento que ya gozaba en su tierra natal se extendió por todo el país.

La tierra del faisán y del venado fue la obra precursora de lo que José Luis Martínez denominó, en 1942, “literatura indígena moderna”. Si bien Mediz Bolio no intervino ni en la querrela por la cultura revolucionaria de 1925 (Díaz Arciniega) ni en la polémica nacionalista de 1932 en la que se enfrascaron Ermilo Abreu Gómez y Jorge Cuesta (Sheridan), su libro alentó varios de los argumentos que poco a poco fueron convirtiéndose en puntales de la ideología oficial derivada del movimiento revolucionario y su nueva clase política. Esta misma circunstancia me permite identificar la causa por la cual nuestro autor

gozó de tanta aceptación hasta mediados del siglo XX y cayó en el olvido una vez que el llamado proyecto nacional se había consolidado. Profesional de la política casi hasta los últimos años de vida, combinó esta actividad con un sobresaliente quehacer intelectual que lo legitimó sexenio tras sexenio. Por ejemplo, su desempeño como senador de la República no era incompatible con su papel como numerario de la Real Academia de la Lengua, silla que ocupó al fallecer Antonio Caso, en 1946. Más bien tales tareas obraban en una misma dirección: su interés por la cultura, la historia y la lengua mayas lo erigían en el paradigma de lo mexicano, promovido desde el ideario del Estado. La construcción y la apropiación de las identidades no eran asunto menor y mucho menos tratándose de la de los miembros de las comunidades indígenas. Pero los tiempos fueron cambiando y la retórica de aquello que significaba “el alma nacional” comenzó a sonar acartonada a partir del sexenio de Miguel Alemán Valdés. Otro tipo de discursos como la modernización y el brillo del país en el contexto internacional desplazaron todo aquello que despidiera un aroma local, regionalista o doméstico.

El filme de Chano Urueta puede considerarse como un caso que permite aquilatar el peso de la literatura sobre la popularidad de otras expresiones artísticas. Tal prestigio en el ámbito cinematográfico funcionará sólo durante unos pocos años después de iniciada la década de los cuarenta. En cambio, en el apogeo de la edad de oro del cine mexicano, la incursión como argumentistas, dialoguistas o guionistas de varios escritores de renombre apenas si será registrada por la mercadotecnia de los filmes. Poco importaba la calidad de las plumas que pusieron su talento al servicio de la industria audiovisual, cuando las obras mexicanas copaban las pantallas nacionales y las del resto de los países de habla hispana. Nombres que hoy forman parte del canon de las letras mexicanas, en ese momento, significaban para el grueso de las audiencias nada (o casi) ante los de Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Arturo de Córdova o María Félix. Sin embargo, hay que tener en mente que la eficacia narrativa de Mauricio Magdaleno dio pie a las trágicas anécdotas de lo mejor de la filmografía del realizador Emilio, *El Indio*, Fernández; que el gran poeta Xavier Villaurrutia adaptó la trama de *El monje blanco* (Julio Bracho, 1945) para el lucimiento de La Doña y que a la mancuerna que formó con José Revueltas le debemos un título icónico como *Que Dios me perdone* (Tito

Davison, 1948). La combinación de Elena Garro, Juan de la Cabada y Josefina Vicens dio como resultado un bombazo en taquilla gracias a los graciosos enredos de *Las señoritas Vivanco* (Mauricio de la Serna, 1959). Un caso más para terminar de establecer mi argumento: el gran título de la cinematografía nacional, *En la palma de tu mano* (Roberto Gavaldón, 1951), se origina en una historia de otro escritor, Luis Spota, y el guion de José Revueltas, sin que sus nombres aparecieran en cartel alguno. Sintetizo: conforme el cine mexicano fue consolidando su ascendencia como industria, la relevancia del hecho literario fue retirándose a un segundo, un tercer plano o a uno inexistente.

Antonio Mediz Bolio y el cine

Así, el paso de Mediz Bolio por el cine ilustra, desde un ángulo particular, la reiterada inserción de los narradores y poetas en el cine mexicano. No se trataba de una simple actividad laboral tal y como la enfocaron Concha Urquiza o Vicens. Tampoco puede considerarse un caso de complicidad creativa como las establecidas entre Alejandro Galindo y Salvador Novo o la de la mancuerna entre “El Indio” Fernández y Magdalena. Tampoco ejemplifica los divertidos ejercicios de colaboración emprendidos por Juan de la Cabada con Elena Garro, José Revueltas y Manuel Altolaguirre. En el autor de *A la sombra de mi ceiba* (1956), vislumbro la convicción de quien consideraba la escritura cinematográfica como un vehículo para difundir masivamente sus convicciones. De ahí la reiteración de ciertos tópicos en sus argumentos y sus historias adaptadas: por ejemplo, en *La noche de los mayas* (1939), la tragedia es originada por la incomprensión recíproca entre dos culturas y en la anécdota esto se traduce en la desgracia de los dos personajes enamorados. En *Judas* (1936), el sentido edificante del sacrificio, cuyas repercusiones positivas cristalizan en una siguiente generación, no impide la frustración de los amores entre la hija del hacendado y el líder agrario. Es decir, un abismo parecido al que separa a la hija del gran señor maya y el chiclero blanco que la pretende que no es sino otra forma de contar el infortunio de su popular poema “Manelich”. O bien, en *Mi madrecita* (1940), la abnegación del personaje de Sara García es una especie de paráfrasis de otro de sus poemas más célebres, “Mater Admirabilis” (“¡Mater admirabilis!/ ¡Santas madres nuestras!/ ¡Qué nos dieron todos sin pedirnos nada!”).

Mediz Bolio da sus primeros pasos en el mundo del cine mexicano en 1936, cuando ya rebasó el medio siglo de edad. Nacido en 1884, en Mérida, Yucatán, el escritor entra a la industria del celuloide precedido de un gran prestigio a nivel nacional y un reconocimiento unánime desde varias décadas atrás, en su tierra natal. Sus escritos periodísticos y su papel como promotor de las principales revistas de la primera década del siglo XX pronto lo situaron a la cabeza de la intelectualidad yucateca y lo catapultaron a la escena política nacional (González Casanova *et al*). Simpatizante de las causas de Bernardo Reyes y Francisco I. Madero, también lo fue del gobernador socialista Salvador Alvarado. Desde 1919 incursionó en la diplomacia, gracias a la cual vivió en España, Colombia, Honduras, Argentina, Suecia, Costa Rica y Nicaragua (Paoli Bolio, 11-12). Cuando le solicitan pulir los diálogos de *Judas*, filme financiado por el Partido Nacional Revolucionario (PNR), Mediz Bolio ha escrito ya el volumen de relatos *La tierra del faisán y el venado*, prologado en 1922 por su amigo Alfonso Reyes (con quien coincidió en el servicio diplomático en España); su traducción del manuscrito del *Chilam Balam de Chumayel* en 1930 ha sido recibida con alborozo por los especialistas; sus obras teatrales han triunfado lo mismo en Yucatán que en la capital del país; sus poemas “Manelich” y “Mater Admirabilis” los mismo que la letra de su canción “Caminante del Mayab”, musicalizada por Guty Cárdenas, prácticamente han perdido su autoría al ser abrazados como parte de un saber colectivamente compartido².

El reconocimiento a su obra fungirá como un apoyo a proyectos cinematográficos de calidad incierta que, una vez consumados, serán valorados por la prensa de la época invariablemente por la parte que le competía al poeta. Con excepción de *La noche de los mayas*, estrenada en 1939, sus otras cinco intervenciones declaradas en el cine mexicano tuvieron una recepción variopinta³. Algo había en el medio

² Ilustro la fama de este autor, a través de los productos de su pluma, mediante la manera como la actriz y declamadora de origen cubano, Dalia Íñiguez, promovía sus recitales en el Palacio de Bellas Artes, anunciando la inclusión de “Mater admirabilis”, “original del señor licenciado Antonio Mediz Bolio y dedicada a las madres mexicanas”, según consta en una edición de mayo de 1945, en *Cinema Reporter*.

³ Tomo como ejemplo lo ocurrido con *La selva de fuego*, la cual fue tan criticada como alabada. Por ejemplo, González Casanova y su equipo de trabajo recuperan la observación publicada sobre el argumento de *La selva de fuego*, en la revista *Tiempo*: “tal

cinematográfico, sin embargo, que debió de resultarle atractivo a Mediz Bolio pues a lo largo de tres lustros intervino en él de distintas maneras. Por ejemplo, tuvo a su cargo la escritura de los diálogos de la poco memorable *Judas*, estrenada en 1936; el argumento y el guion de *La noche de los mayas*; la adaptación y la dirección cinematográfica de *El amor de los amores* de 1944; el argumento de *La selva de fuego* (Fernando de Fuentes, 1945); y los diálogos de *Mi madrecita* (Francisco Elías, 1940) y *Deseada* (Roberto Gavaldón, 1950). La sola intervención en esos títulos le permitió colaborar al lado de un realizador tan respetado como De Fuentes y otros que se consolidarían al poco tiempo como Tito Davison y Gavaldón⁴; le permitiría frecuentar a la gran estrella Dolores del Río (protagonista de *La selva de fuego* y de *Deseada*); y conocer de cerca a intelectuales como el exiliado español Paulino Masip y a José Revueltas.

Tal vez cierto *impasse* en su carrera política dentro del Partido Revolucionario Institucional lo motivó a participar de manera activa en el joven Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica. En diciembre de 1944, su amigo Chano Urueta (con quien había estrechado lazos a partir de *La noche de los mayas*) le deja la Secretaría del Exterior y unos meses después, en abril de 1945, Mediz Bolio sustituye en la Secretaría General de la sección de directores al prometedor Alejandro Galindo, quien había solicitado una licencia de dos meses. Lo

y como se desarrolla en la pantalla, intenso y vigoroso, tiene en cambio algunas fallas”. Tal vez el juicio más duro hacia el autor yucateco proviene de *La Prensa*, en la que se asienta: “el argumento carece de las dimensiones necesarias y de la profundidad precisa para ocupar hora y media en la pantalla... Así, la adaptación, nada hábil es ‘imprecisa’ y ‘confusa’ ” (Rocha 7). Este tipo de juicios son obviados en prácticamente todas las crónicas, quienes se referirán con profundo respeto al “licenciado”, “al laureado poeta Antonio Mediz Bolio”. De esta forma, *El Redondel* sintetizaba su opinión recalcando el prestigio que confería al cine mexicano películas como ésta (4). El periodista del Esto se referirá a ella como “una buena película”, a pesar de la retórica filosófica de algunos diálogos (7). Décadas después, se hablará de la “gran aceptación por parte del público y la crítica”, obtenida por esta cinta de Fernando de Fuentes (*Últimas Noticias* 8). Por su parte, el crítico del periódico Novedades intentó mediar ante tanta opinión encontrada y encontró virtudes y defectos (Sánchez García 8).

⁴ Este director lo asistiría en su primera y única experiencia en la realización (*El amor de mis amores*, 1944) Un año después, Gavaldón daría a conocer el filme que lo situaría en un primer plano. Me refiero a *La Barraca*.

cierto es que su incursión en la industria cinematográfica coincide con el paréntesis de tres lustros de su actividad política: inicia después de haber perdido la candidatura al gobierno de su estado natal. Ejerce como diputado federal y desiste de su empeño en realizar otro filme, deseo en el que persistió después de su fallida *El amor de mis amores*, cuando es elegido senador de la República en 1952. Este hecho puso fin a la suerte de retiro efectuado en su hacienda de Ochil, en donde se refugió al poco tiempo de haber desarrollado la historia de *La selva de fuego* y que sólo interrumpió para formar parte del equipo de *Deseada*. Ese ínterin, entre 1948 y el año en que toma posesión del cargo de senador, permitió que pudiera integrar los relatos de *A la sombra de mi ceiba* (1956), libro publicado apenas un año antes de su fallecimiento.

En el momento de la filmación de *La noche de los mayas*, la literatura sigue imponiendo su prestigio sobre el cine. El nombre de Mediz Bolio aparecerá insistentemente y, en ocasiones, por encima de la mención del director o los intérpretes. Sólo habrá una disputa por el interés que causaba una intervención cinematográfica y ésa era por el lugar de la filmación. La conciencia de que los espectadores podrían identificarse con la cinta gracias a la satisfacción causada por el reconocimiento geográfico o cultural se convertía en una poderosa herramienta para la promoción del filme. Así, el nombre del poeta se convertirá en un elemento estratégico para dicha difusión y si ahora eso resulta un tanto extraño, no lo era en un momento en el que el prestigio de lo literario aseguraba incluso un billete directo al mundo de la política y la diplomacia. En Antonio Mediz Bolio todas estas facetas se encuentran exacerbadas, a fines de la década de los treinta.

Mediz Bolio, *La noche de los mayas* y el proyecto nacionalista

A sus cincuenta y dos años, Antonio Mediz Bolio no sólo es un escritor consolidado sino uno de los principales animadores de la ideología revolucionaria y el espíritu nacionalista de la época⁵. El conjunto de su obra temprana pero sobre todo *La tierra del faisán y el venado* embonan a

⁵ Leopoldo Peniche Vallado se refiere a “Manelich” como “un poema en el que se hace epopéyica la teoría revolucionaria desatada en los campos de batalla por Emiliano Zapata y en la tribuna cívica por los hermanos Flores Magón, en demanda de justicia social” (28). Al hacer un balance general de su obra (“poesía, historia, teatro, ensayo”), la sitúa en una “línea de criterio social progresista” (35).

la perfección con las intenciones de formar “el alma nacional” enunciadas poco antes (y con intenciones diversas) por David Alfaro Siqueiros, Manuel M. Ponce y Alfonso Reyes. El cine mexicano entra más o menos tardíamente a esa tarea de tintes didácticos y la participación inicial del yucateco se debió a dos razones fundamentales y, en apariencia, ajenas al celuloide en sí. Primero, por sus vínculos con el Partido Nacional Revolucionario (PNR) y su entonces presidente, Emilio Portes Gil, quien vio con buenos ojos a la mancuerna formada por el chiapaneco Gustavo Villatoro y Mediz Bolio. Ambos habían coincidido en distintos momentos en tareas vinculadas en el servicio exterior. Villatoro no duda en ofrecerle a su amigo la oportunidad de colaborar en los diálogos, una vez que supo que su argumento sería producido por sus hermanos y financiado por el PNR. *Judas* pasó con más pena que con gloria por la cartelera pero abonó el terreno para la que sería la intervención más elogiada del yucateco en el ámbito cinematográfico, *La noche de los mayas*.

Después del éxito de *Allá en el rancho grande* (De Fuentes, 1936), tres años después no se concretaba otra fórmula audiovisual que atrajera tanto a un público local como a uno internacional. El proyecto promovido por Chano Urueta y Archibaldo Burns capitalizó la atmósfera generada por filmes nodales estética e ideológicamente hablando. Por una parte, la presencia de Serguei Eisenstein, los fragmentos del metraje filmado en el país y sus declaraciones alimentaron un tipo de alianza ideológica entre la izquierda y algunos sectores conservadores que erigieron “lo nuestro” monolítico e identificable como el par antagónico de “lo ajeno”, vinculado a lo diverso y difuso: “Como esas pinturas, nuestra película retratará la evolución social de México desde la antigüedad al presente cuando emerge un país moderno y progresista, de libertad y oportunidades” (De los Reyes, 172). Por otra parte, *Janitzio* (Carlos Navarro, 1934) y *Redes* (Fred Zimmerman y Emilio Gómez Muriel, 1934) deben leerse como el antecedente directo de la cinta de Urueta. La primera por la historia centrada en la oposición irreconciliable entre el indio víctima y las injusticias del blanco; la segunda por la respiración acompasada del paisaje y la polifonía de sus protagonistas. Musicalizadas ambas por Silvestre Revueltas, el compositor se convirtió en la única opción posible para el equipo que iban conjuntando Burns y Urueta.

Es difícil imaginar una selección distinta a la que concretó *La noche de los mayas*. La sinfonía que Revueltas compuso para la cinta se convirtió enseguida en la más solicitada de su repertorio en esos y en los años subsiguientes. Las imágenes de Gabriel Figueroa fueron unánimemente elogiadas y ello se trasluce en la entusiasta crítica escrita por Xavier Villaurrutia, en la leída revista *Hoy*: “El fotógrafo Figueroa realizó una obra excelente en su género, y algunas composiciones, en las que la mano del director no puede estar ausente, son de innegable belleza” (93). La reseña de *Cinema Reporter* la juzgó como “espléndida” y puntualizó: “Es una de las cintas mexicanas más bellamente fotografiadas” (2). Para la historia de Mediz Bolio no se escatimaron alabanzas. Villaurrutia precisó: “El argumento de *La noche de los mayas* es claro, simple, intenso [...] Juzgado en sus líneas generales, [...] es superior a la realización” (93)⁶. Por lo tanto, las elecciones de quiénes integrarían el equipo técnico y el reparto así como los resultados generales del filme derivarían en dos repercusiones concretas; una de ellas, dirigida a la recuperación de los mercados internacionales, según traslucen las líneas de un reseñista de la época: “Antonio Mediz Bolio y Francisco F. Cabrera han entendido, finalmente, el cine no como una aventura sino como un oficio, como un arte cargado de responsabilidades. Nos hace mirar, de frente, el futuro del cine mexicano” (Leredo 83).

A partir de esta película, el autor yucateco nutrió, a través de historias de celuloide, uno de los ejes esenciales de la cultura nacional, el de los indígenas como testimonio viviente de un pasado glorioso que contrasta con su atraso y miseria actual; el de sus sujetos como entidades intercambiables (de escrito a escrito, de película a película), pues la rigidez de sus facciones es el correlato de la inflexibilidad de sus costumbres. Justo es aclarar que la lectura de su guion aporta una serie de matices que desaparecieron en la realización de Urueta. Si bien en el aspecto narrativo el filme está mejor relatado, las perspectivas que el

⁶ El reparto y la dirección, en cambio, no corrieron con tanta suerte, en el texto de Villaurrutia: “En la difícil prueba de la actuación, tan llena de peligros en este film por su carácter trágico y por su color local, el director no logró, a nuestro parecer, todo lo que el argumento y las particulares escenas merecían” (93). Arturo de Córdova desentona pero el desempeño de Isabela Corona augura “valiosas interpretaciones”.

libro cinematográfico ofrece son de una mayor riqueza, pues aligeran el catálogo de estereotipos presentados en la pantalla.

Las primeras líneas aclaran la intención del escritor de mostrar la heterogeneidad de la realidad indígena, de “cómo viven los mayas actuales —dentro de la organización culta de México”, “indios civilizados” trabajando en las fábricas, manejando coches Ford, “en camiones, en ferrocarriles, en sus casas modernas”. A pesar del entramado ideológico claramente identificable en la presentación de Mediz Bolio, es evidente su deseo de atenuar la imagen del indio al margen de la sociedad y fundido con el paisaje natural que explicaba su salvajismo y crueldad. Vibra en sus acotaciones y sus diálogos el propósito de dar a conocer ritos y creencias de la cultura maya y, en cambio, prefiere ignorar detalles que en ese contexto le parecen poco relevantes como la vestimenta, el peinado, los monumentos prehispánicos. Para Urueta esto último fue esencial y lo otro o desapareció del filme o fue relegado a un plano tan poco significativo que pasa de largo para el espectador ajeno al maya.

La lectura del guion se aleja del folclorismo, del jicarismo repudiado por Jorge Cuesta y Alfonso Reyes, en el que las representaciones de lo mexicano eran un “inventario de escenarios, lenguajes, coloridos y temas” que no tardaron en crear un mercado a la medida de la demanda foránea (Sheridan 124). Tal vez ésta es otra de las razones por las que la literatura de Antonio Mediz Bolio ha caído en el olvido y su cine se considera como envejecido y anacrónico: las pautas de lectura que se impusieron desde el nacionalismo hicieron a un lado otras formas de acercarse a las interacciones entre los rasgos culturales dominantes y los emergentes, y a la fragilidad de sus pactos. Difícil de comprender por desconocimiento o por desinterés en el momento de su producción; casi imposible de atisbar hoy, cuando esta problemática parece borrada del interés lector.

El tratamiento que se le confirió a la difusión de la película es una prueba contundente de lo anterior, dado que lo vernáculo y lo indígena prevalecieron en los carteles y notas promocionales por encima de las diferencias y los matices de los integrantes de la etnia maya. De aquí que la película funcionara contundentemente para el proyecto nacional, en el que las representaciones de lo mexicano eran un “inventario de

escenarios, lenguajes, coloridos y temas” que no tardaron en crear un mercado a la medida de la demanda foránea (Sheridan 124).

Por último, deseo dejar como mero apunte la eficacia de cómo funciona el estereotipo indígena en este filme. Durante media centuria y hasta principios del siglo XX, la península de Yucatán vivió una auténtica guerra civil en la que en varias ocasiones las principales ciudades estuvieron a punto de caer en manos de los mayas que se habían alzado en contra de la esclavitud de facto en la que vivían (Careaga Viliesid). La Guerra de Castas (1847-1901) de Yucatán da cuenta de su espíritu bravío e inconforme, rasgos que van a contracorriente de los lugares comunes que sostenían ideas como la del alma acongojada, sumisa y resignada, difundidas mediante el cine nacional (recuérdese, por ejemplo, *Tizoc* y la caricatura del indio encarnada por Pedro Infante, en la película de Ismael Rodríguez, en 1957). Ésta fue otra manera de desarticular su agencia e impulsar un imaginario que en poco tiempo borró toda una historia de rebeliones y reclamos, de voces y diferencias. En su lugar, y completamente de acuerdo con el proyecto nacional de homogeneización e integración, se impulsaron ideas como las promovidas en *La noche de los mayas*, en las que las zonas arqueológicas son meras ruinas, vestigios tan solo de la que fue en otros días, en unos que ya pasaron, una gran civilización.

Tres miradas ante el cine de Luis Buñuel

Cortázar, Paz, Fuentes

Vicente Cervera Salinas

Universidad de Murcia

vicente@um.es

Resumen: Este artículo plantea la recepción del cine de Luis Buñuel en tres escritores centrales de la literatura hispanoamericana del siglo XX: Julio Cortázar, Octavio Paz y Carlos Fuentes. La presencia de Buñuel se analiza en tres apartados complementarios, y se busca un elemento que caracterice sus respectivas miradas hacia la obra del cineasta español, nacionalizado mexicano en 1949.

Palabras clave: cine, Buñuel, Cortázar, Paz, Fuentes

Résumé : Cet article analyse la réception du cinéma de Luis Buñuel chez trois écrivains fondamentaux de la littérature hispano-américaine du 20ème siècle: Julio Cortázar, Octavio Paz et Carlos Fuentes. La présence du cinéma de Buñuel sera étudiée dans trois sections complémentaires où nous chercherons à définir ce qui caractérise le regard de ces trois écrivains face à l'œuvre du directeur espagnol, naturalisé mexicain en 1949.

Mots-clés : cinéma, Buñuel, Cortázar, Paz, Fuentes

Abstract: This article considers the reception of Luis Buñuel's cinematography in three main writers of twentieth-century Latin American literature: Julio Cortázar, Octavio Paz and Carlos Fuentes. The presence of Buñuel's films is analysed in three complementary sections, in the search for an element that characterizes how they looked at the work of the great Spanish filmmaker, who became a Mexican citizen in 1949.

Key words: cinema, Buñuel, Cortázar, Paz, Fuentes

El nombre de Luis Buñuel estuvo y está estrechamente asociado al espacio y la memoria cultural latinoamericanos de todo el siglo XX. Muchas razones atestiguan este vínculo, entre ellas, por supuesto, las meramente biográficas. El hecho de que el cineasta aragonés residiese y trabajase prolíficamente en México (país en que obtuvo nacionalidad en 1949), aunque con estancias y producciones en Francia, Estados Unidos e incluso España, y que allí mismo dirigiese alguno de los títulos clásicos de la historia del cine, valdría para confirmarlo. Así una vertiente creadora de orientación crítico-social se nutrió en su etapa mexicana de la apropiación personal que Buñuel realizó tanto en los ámbitos marginales y periféricos de la sociedad (en películas como *Los olvidados*) como en las clases más acomodadas y pudientes (traspuestas a filmes como *Él* o *El ángel exterminador*), así como de una gama variopinta y plural de estratos populares (*La ilusión viaja en tranvía* o *Subida al cielo*) y, en fin, del clásico conflicto americano entre civilización y barbarie, entre rígidos postulados ancestrales y necesaria renovación progresista (en *El río y la muerte*). No resulta por ello sorprendente que todo un catálogo de escritores canónicos de la literatura hispanoamericana quisiera reconocer en sus obras el valor y el legado del cine de Buñuel en sus países y en sus culturas, así como la función social y estética que su obra imprimió a fuerza de honestidad y de no pocos fracasos e impedimentos. Es el caso de la ya citada *Los olvidados*, una de las primeras cintas rodadas por Luis Buñuel en México, que fue duramente criticada por medios políticos y culturales en su momento por considerarla un atentado a la buena imagen del país. Arrancando, pues, con esta referencia filmica, recrearé las perspectivas ensayísticas de tres pilares literarios hispanoamericanos ante el cine de Buñuel, para constatar esta importante imbricación de su filmografía con el tejido intelectual americano y, sobre todo, trazar la distinción entre los tres ángulos de aproximación y apropiación del mismo en la visión del mundo de tres destacados escritores del siglo XX.

Julio Cortázar: la mirada cómplice

El argentino, a pesar de su declarada filiación surrealista y de su notorio amor a los canes, todavía no había visto en 1951 *Un chien andalou*. Tampoco conocía *La edad de oro*. Los “alegres años surrealistas”, así bautizados por el autor de *Rayuela*, habían dejado testimonios indelebles ya en su producción literaria, tal como demuestra la redacción de su

ensayo *Teoría del túnel* en 1947, donde había forjado las claves del arte contemporáneo a partir de las coordenadas que el surrealismo y el existencialismo habían promulgado en la primera mitad del siglo XX. Mas de pronto, tal como reconoce de manera literaria y cómplice el argentino ya instalado en Europa, “sobre un trapo blanco en una salita de París, cuando casi no iba a creerlo, Buñuel cara a cara. Mi hermano el poeta ahí, tirándome imágenes como los chicos dentro de las imágenes de *Los olvidados*” (Cortázar 170). Y es que así, mucho antes de conocer personalmente al cineasta, Julio Cortázar legaba un importante testimonio de las impresiones recibidas por la visión de este filme, planteando de un modo absolutamente personal dicha recepción. Es decir, la describió según las pautas de un “lector cómplice”, involucrado en cuerpo y alma con el visionado, y convertido en este caso en un cronopio espectador, dolorido y de cinéfila entraña.

El valor añadido de este texto de Julio Cortázar procede de su ubicación, ya que fue editado en el seno de la revista *Sur*, concretamente en los números 209-210, correspondientes a marzo-abril de 1952, si bien estaba fechado en París, en diciembre de 1951, fecha en que el filme de Buñuel se exhibía tras su triunfo en el Festival de Cannes de ese año. Ni fueron muy abundantes las colaboraciones del argentino en la revista “*Sur*” ni tampoco la presencia de Buñuel es muy destacada en sus páginas, por lo que la reseña, casi relato, de Cortázar cobra aún más interés por el contexto donde apareció. De este modo emprende Cortázar la escritura de un texto que más parece un capítulo “prescindible” de su futura *Rayuela* que una reseña fílmica al uso, pues no pretende en modo alguno diseccionar aspectos específicos del lenguaje cinematográfico ni tampoco ahondar en la estética del realizador como crítico ni especialista, sino tan solo testimoniar su experiencia, sus impresiones, la sacudida emocional que la cinta había provocado en su sensibilidad. Así, informa del reproche generalizado que en París recibiera la proyección de *Los olvidados*, a causa de “su evidente crueldad, su sadismo”, lo que aprovecha el escritor para confesar sus predilecciones en materia de mostración de lo terrible: “Personalmente” —confiesa— “opto aquí por las armas que se emplean en las faenas de la película: no sé que un asesinato sugerido por gritos y sombras sea más meritorio o excusable que la visión directa de lo que ocurre” (Cortázar 172). Al filme, según declara, le debe “una

de las peores noches de mi vida, y ojalá mi insomnio, padre de esta nota, valga en otros para obra más directa y fecunda. No creo demasiado en la docencia del cine, pero sí en la lenta maduración de testimonios”, ya que “un testimonio vale por sí, no por su intención ejemplarizadora”. Por ello, y por alejarse sabia y estéticamente de la función moralizante y didáctica del arte, según Cortázar, “*Los olvidados* barre con la mayoría de las películas convencionales sobre problemas de infancia; acabar con ellas sitúa y delimita su propia importancia” (Cortázar 172)¹. En la estela de Baudelaire, cree el argentino que el texto artístico es un “faro” para el mundo, y para Cortázar la sombra de Poe y su señor Valdemar se proyecta sobre la propia plasmación de imágenes de la película.

No es extraña la reacción del autor de *Bestiario*: su nota es la respuesta artística a una experiencia de altura y envergadura supremas. Todo desemboca en ella: el tema de los arrabales, la mirada penetrante y acerada del Jaibo (para Cortázar, del Jaibo-Buñuel) en los fotogramas, de ese ángel “fieramente humano” en la figura de un adolescente marginal, más el método anticonvencional de presentar el conflicto social a través de escenas limpias de impostación melodramática, secas y contundentes, así como el duro combate del adolescente con la “mala educación” generalizada en su entorno social. El conjunto, compactado y trascendido en imágenes desalmadas y cortantes, basta para calibrar el tono y la intensidad de esta reseña. Buñuel se presenta en la mirada cómplice y rebosante de admiración de Julio Cortázar como la encarnación cinematográfica del “antipatetismo” (Cortázar 171), y no puede el escritor, aunque se percibe que no sea su intención primera, dejar de relatar la sinopsis de esta enorme pesadilla. La pesadilla de un cronopio filmada desde el ojo sádico que saja sin piedad los últimos restos de inocencia de un universo que tornará a sus víctimas en olvidados definitivos del mundo:

El programa general de *Los Olvidados* (sic) no pasa y no quiere pasar de una seca mostración. Buñuel o el antipatetismo: nada de enfoques de agonías al modo de Kuksi (*En cualquier lugar de Europa*) o documentación detallada de un caso (*La búsqueda*). Aquí los chicos mueren a palos y sin pérdida de tiempo, se

¹ Al hilo del comentario de Cortázar, cabría recordar que en 1959 se estrenaría otra película clave sobre la edad infantil: *Los cuatrocientos golpes* de François Truffaut.

pierden en las callejas sin más bienes que un talismán al cuello y un sarape al hombro; aparecen y sucumben como las gentes que encontramos y perdemos en los tranvías; a propósito, para que sintamos nuestra ajenidad responsable (Cortázar 171).

Con esa “ajenidad responsable” que inunda la recepción de la película y con un sentimiento de impotencia y de vago, repulsivo, colaboracionismo, fue como planteó Cortázar su mirada cómplice ante el cine de Buñuel. Se trata de la pérdida definitiva de la inocencia que trastorna al espectador y triza los restos de confianza en la naturaleza humana. Son tres los inocentes inmolados para Cortázar, tres niños, además, cuyos destinos quedan así desahuciados para siempre: “Uno, ‘Ojitos’, se perderá en la noche con su talismán al cuello, envejecido a los diez años; otro, Pedro, está a punto de salvarse; pero el Jaibo vela y le devuelve su destino, el de morir a palos en un pajar; el tercero, Meche, la niña rubia, recibirá la primera gran lección de su vida a cargo de su abuelo”. Y en este punto, no puede ocultar Julio Cortázar la verdadera razón de ser de su nota, el grado enormísimo de involucración sensitiva y emocional con la película: “(Meche) tendrá que ayudarlo a llevar a escondidas el cadáver de Pedro hasta un vaciadero de basuras, donde rodará con todos nosotros en la última escena de la obra” (Cortázar 171). Quiero destacar el sintagma “con todos nosotros”, pues en él late el sentido del texto, de la mirada cómplice del argentino. Allí, rodeando el lecho del ya descompuesto señor Valdemar, del lado de Poe, en la imaginación de Julio Cortázar, el receptor de la reseña espera con el corazón delator como un puño. Pero no queda sino la demoledora solución con la que concluye su “relato”: “Entonces entra el Jaibo” (Cortázar 172).

La mirada filosófica de Octavio Paz

La recepción mexicana de *Los olvidados* no fue, empero, semejante a la de Julio Cortázar, pero tampoco la primera respuesta oficial de los cofrades surrealistas fue mucho más convincente. Como el propio Buñuel explica, la mirada nacionalista colisionó con la brusquedad y el tono de desolación moral que presiden el filme²: “Sindicatos y

² Sobre la génesis de *Los olvidados*, vid. Aub (183-186). Parece ser que el propio Max Aub participó en la producción, sin acreditarse, y también Luis Alcoriza y Juan Larrea: “Volví a mí mismo con *Los olvidados*. [...] Por esos días habíamos leído, con Larrea, la

asociaciones diversas pidieron inmediatamente mi expulsión. La Prensa atacaba a la película. Los raros espectadores salían de la sala como de un entierro”³. Así mismo, los surrealistas parisinos que visionaron a finales del 50 la cinta junto a su director, la tildaron de burguesa por razones ridículas, entre las que contaba el hecho de haber presentado en ella situaciones como la del reformatorio infantil, cuyo director poseía rasgos humanos y positivos⁴. También el embajador de México en Francia, Torres Bodet, se sintió indignado, pero su secretario, que en aquel momento era Octavio Paz, logró con su buen hacer diplomático luchar a favor del filme, colaborando decisivamente para que en el Festival de Cannes en el verano de 1951 lograse el Premio de Dirección y obtuviese excelentes críticas. El éxito europeo y la fama internacionales estaban ya del lado de Buñuel⁵. Como acierta a sintetizar Ian Gibson:

noticia, una más, de que habían encontrado muerto a un niño de once años, tirado en un basurero. ‘Pues eso puede ser un punto de partida’. Trabajamos un par de días, ¿te acuerdas?, contigo y con Alcoriza [...]. Fui solo más de cuarenta veces a consultar datos y a buscar luego exteriores por los suburbios de barracones y chozas. Cuando iba solo me disfrazaba un poco...”

³ “Al término de la proyección privada, mientras que Lupe, la mujer del pintor Diego Rivera, se mostraba altiva y desdeñosa, sin decirme una sola palabra, otra mujer, Berta, casada con el poeta español Luis [sic]; Felipe, se precipitó sobre mí, loca de indignación, con las uñas tendidas hacia mi cara, gritando que yo acababa de cometer una infamia, un horror contra México. Yo me esforzaba en mantenerme sereno e inmóvil, mientras sus peligrosas uñas temblaban a tres centímetros de mis ojos. Afortunadamente, Siqueiros, [...] que se encontraba en la misma proyección, intervino para felicitarne enérgicamente” (Buñuel, *Mi último suspiro* 235-236). Las mismas anécdotas, relatadas con más lujo de detalles a Max Aub (185-186).

⁴ Añade Buñuel con no poca sarna: “La actitud del partido comunista francés cambió de la noche a la mañana” (Buñuel, *Mi último suspiro* 236).

⁵ Sobre la recepción en Cannes, apunta Buñuel: “El director de Cinematografía de México era un intelectual a quien le gustaba la película, y la aceptó. Le hicieron un corte nada más en la escena en que el ciego habla en la tortillería, una frase sin gran importancia. En cambio, allá en Francia, el embajador de México, el poeta Torres Bodet, no era muy partidario, ni mucho menos, de la película, pero su secretario era Octavio Paz, que sí estaba a favor del filme, y a pesar del puesto que tenía en la embajada, escribió un texto de presentación sobre *Los olvidados*. Yo a Octavio lo conocía desde hacía muy poco: de cuando presenté la película, en París, a los amigos surrealistas. A éstos y al mismo Breton la película les gustó” (Pérez Turrent y de la Colina, *Buñuel por Buñuel* 56).

Hasta el triunfo de *Los olvidados* en Cannes [...] apenas nadie en Europa, salvo sus amigos más íntimos y su familia, sabía adónde había ido a parar. De cuando en cuando se ponía *Un chien andalou* en algún cineclub selecto; menos, mucho menos, *L'Âge d'or*, que sería proscrito. Y *Las Hurdes* casi nunca. Era como si hubiera muerto. Todo cambió con el galardón francés, conseguido en no poca medida gracias a los buenos oficios de Octavio Paz. *Los olvidados* se comentó profusamente en la prensa internacional, incluso en la España de Franco (Gibson 711).

Paz había conocido a Buñuel de la mano de Pablo Neruda en París en 1937. Antes de *Los olvidados*, había declarado su gran admiración por *L'âge d'or*, como un alegato revelador de esa edad de oro universal que destella en el estrato más profundo de nuestra conciencia (Paz 1983). La visión de *Los olvidados* en compañía de André Breton intensificó dicha impresión de epifanía, solo que ahora de un modo más concentrado, cruel y directo. En su libro de memorias, *Mi último suspiro*, Buñuel habla de un “artículo bellissimo”, “el mejor sin duda que he leído”, de Octavio Paz sobre su filme, y que el poeta distribuía a la puerta de la sala donde se proyectaba en Cannes la película. En efecto, Paz redactó un manifiesto a favor del filme, fechado el 4 de abril de 1951, donde declaraba que su director se atrevía a modificar las leyes de la realidad y atraía en su obra la porción de noche, real y simbólica, que hay en la vida⁶. Huérfanos y solitarios en busca de comunión humana, que les será vedada, poblaban sus escenas, donde “la puerta del sueño parece cerrada para siempre; sólo queda abierta la de la sangre” (Paz, “El poeta Buñuel” 184). Paz ofreció en ese texto una lectura filosófica y trágica de *Los olvidados*, que luego publicaría la revista *L'Âge du Cinema* (1951), y que más tarde integraría su colección de ensayos *Las peras del olmo*, titulado “El poeta Buñuel”⁷. Para Paz la cosmovisión cinematográfica de Buñuel plantea la transformación del azar en destino, en un destino donde la colaboración humana se torna imprescindible,

⁶ “*Los olvidados* es algo más que un film realista. El sueño, el deseo, el horror, el delirio y el azar, la porción nocturna de la vida, también tienen su parte. Y el peso de la realidad que nos muestra es de tal modo atroz, que acaba por parecernos imposible, insoportable” (Paz, “El poeta Buñuel” 184-185).

⁷ “Sirviéndose del sueño y de la poesía o utilizando los medios del relato fílmico, el poeta Buñuel desciende al fondo del hombre, a su intimidad más radical e inexpressada” (Paz, “El poeta Buñuel” 184).

desmantelando así las lecturas meramente nacionalistas que había tenido el filme, que no debe etiquetarse como una filmación documental, sin entenderse tampoco como una película “de tesis, de propaganda o de moral” (186). Para Paz, la “vieja fatalidad” se transforma en la moderna “fatalidad histórica”, de modo que ese azar que puede abrir las puertas de la existencia, en esta obra no consigue sino clausurarlas. La tesis que ya Paz había desarrollado sobre la muerte como expresión máxima del sentido de la vida, en *El laberinto de la soledad* (1950), queda en este breve ensayo compendiada:

Pedro lucha contra el azar, contra su mala suerte o mala sombra, encarnada en el Jaibo; cuando, cercado, la acepta y la afronta, transforma la fatalidad en destino. Muere, pero hace suya su muerte. El choque entre la conciencia humana y la fatalidad externa constituye la esencia del acto trágico. Buñuel ha redescubierto esta ambigüedad fundamental: sin la complicidad humana el destino no se cumple y la tragedia es imposible. La fatalidad ostenta la máscara de la libertad; ésta, la del destino (Paz, “El poeta Buñuel” 186).

Movilizado en Cannes y atento a las distintas recepciones como delegado mexicano en el festival, Paz consiguió interesar a los miembros del jurado y a los intelectuales franceses en el trasmundo creado por Buñuel, convirtiendo el desprecio y la indiferencia en un gran reconocimiento, que sería crucial en la trayectoria del cineasta. Octavio Paz lúcida y sinceramente muestra la dimensión universal, más allá de la crítica al espacio realista mexicano, que aporta el “poeta Buñuel” en el filme, pues sus protagonistas, los niños que viven “entre los cuatro muros del abandono”, son “los olvidados, los habitantes de esas *waste lands* que cada urbe moderna engendra a sus costados” (185). De hecho, la mejor tradición hispánica, la de Quevedo, Galdós, Goya, Cervantes, Velázquez y Murillo, se muestran a cada costado en la película, y sus “palos —palos de ciego— son los mismos que se oyen en todo el teatro español” (187). Lo más íntimamente mexicano de *Los olvidados* será, en suma, el tema de la madre —felizmente abordado en la deslumbrante escena onírica, donde “se resuelve en la cena en común,

en el festín sagrado” (187)⁸—, pero ligado al de la fraternidad. La búsqueda de la madre queda así vinculada a la del “otro”, y a la anuencia de la orfandad sustantiva del ser. Estas características (la “otredad” y sus máscaras, tanto existenciales como sociológicas) que Paz indica refiriéndose a Buñuel serán consustanciales a la cosmovisión ensayística y poética que recorre toda su obra, desde *El arco y la lira* hasta *El mono gramático*.

Más adelante abordará el poeta Paz otra lúcida disección del cine de Buñuel, el de un título no menos polémico, desde el punto de vista de su lectura religiosa y eclesiástica en este caso, y que aparecería en el folleto de presentación de dicha película, *Nazarín*, en el Festival Internacional de Cine de Cannes en 1958. Este nuevo texto sería revisado por Octavio Paz durante su estancia en India, y lo publicará bien glosado y aumentado bajo el título de “El cine filosófico de Luis Buñuel”⁹. En el primitivo ensayo de 1958, coetáneo al estreno de la película, plantea el autor de *Libertad bajo palabra* algo que sin duda encantó al cineasta: la idea de que un artista consigue en ocasiones “traspasar los límites de su arte” para crear y habitar “otra esfera más amplia y libre” (Paz, “El cine filosófico...” 177). Esta hazaña estética fue la que realizaría Buñuel con obras como *L’âge d’or*, *Los olvidados* y, “ahora”, con *Nazarín*, según Paz, y ello hermanaría su cine con otras “comarcas del espíritu”, entre las que cita “ciertos grabados de Goya, algún poema de Quevedo”, “un pasaje del marqués de Sade, un esperpento de Valle Inclán, un episodio de Cervantes” (177), ocasionando que el cine sea, en tales casos, algo más que expresión cinematográfica. Serían expresiones de un “universo más ancho y permanente”, donde no solo se nos revelaría la realidad humana sino que se nos trazarían vías “para sobrepasarla” (177). El Buñuel filosófico de Paz despliega así un arco doble, el de la belleza y el de la rebeldía.

No quisiera pasar por alto que esta hermosa lectura poético-filosófica del cine del aragonés comparte presupuestos teóricos de modo muy claro y contundente con unos planteamientos que el director

⁸ Sobre Buñuel y los sueños, es destacable la relación de sus veinte sueños recurrentes a Max Aub, (209-214). Y sobre los sueños de don Benito, *vid.* 184.

⁹ También fue reproducido en parte en el monográfico que la revista *Nickel Odeon* dedicaría a Luis Buñuel en 1988, con el título “En torno a *Nazarín*” (Paz, “En torno a *Nazarín*” 182).

desarrollaría en una conferencia dictada en la misma época en que se presentó *Nazarín*. “El cine como instrumento de poesía” es el título de dicha charla, dictada en la UNAM, grabada en cinta por los estudiantes allí presentes y luego concienzudamente transcrita por ellos, y hoy, por fortuna, incluida en la *Obra literaria* del autor. Revisemos alguno de los argumentos presentados en aquel momento para trazar los vínculos entre la lectura que Paz propuso sobre su película y la propia perspectiva de Buñuel sobre la poética del cine:

Ha dicho Octavio Paz: ‘Basta que un hombre encadenado cierre sus ojos para que pueda hacer estallar el mundo’, y yo, parafraseando, agregó: bastaría que el párpado blanco de la pantalla pudiera reflejar la luz que le es propia, para que hiciera saltar el universo. Mas, por el momento, podemos dormir tranquilos, pues la luz cinematográfica está convenientemente dosificada y encadenada. En ninguna de las artes tradicionales existe una desproporción tan grande entre posibilidad y realización como en el cine. Por actuar de una manera directa sobre el espectador, presentándole seres y cosas concretas, por aislarlo, gracias al silencio, a la oscuridad, de lo que pudiéramos llamar su hábitat psíquico, el cine es capaz de arrebatarlo como ninguna otra expresión humana. Pero como ninguna otra es capaz de embrutecerlo (Buñuel, “El cine como instrumento de poesía” 183).

Filosófico en su proyecto de desencadenar conciencias a través de esa desproporción que el cineasta señala entre lo posible y lo realizable, el cine de Buñuel fue metaforizado por Paz en 1958 desde una terminología evidentemente subversiva y libertadora, no bajo palabra, sino bajo las explosivas imágenes de *Nazarín*, poseedoras, según el mexicano, de “un furor más concentrado” (“El cine filosófico...” 178). Furor que, como reconoce el poeta una década más tarde, podía generar un gran rechazo en su estreno de *Nazarín*, no solo por su crítica a la realidad social “sino también a la religión cristiana” (179)¹⁰.

¹⁰ En *Mi último suspiro* anota Buñuel: “Entre las películas que he realizado en México, *Nazarín* es, ciertamente, una de las que prefiero. Por otra parte, fue bien recibida, no sin ciertos equívocos que se referían al verdadero contenido de la película. Así, en el festival de Cannes, donde obtuvo un Gran Premio Internacional creado especialmente para la ocasión, estuvo a punto de recibir también el Premio de la Oficina Católica.

En su versión original del ensayo, Paz insistía en la lectura cervantina del filme, ya ínsita en la novela original de Pérez Galdós, mediante la caracterización de su protagonista como un “cura quijotesco” que a lo largo de la historia perdería paulatinamente su inmensa fe en el ideal cristiano, reconociendo el enmascaramiento de la naturaleza humana en las sublimaciones de la espiritualidad. El velo de la ilusión se va deshaciendo ante los ojos del sacerdote, que comprueba el desvalimiento de los desheredados en la aparente fuerza de su peregrinaje, y el amor carnal de Beatriz hacia su persona, transferido al amor divino que el propio Nazarín predicase con arrebatado ardor al fin apagado. Un tratado sobre la naturaleza humana y sobre algo tan español como el desvanecimiento de las ilusiones temporales.

Todo ello, a su vez, será acogido en una amplificadora lectura del filme que traza Paz en Delhi en 1966, donde llega a proponer otro paralelismo filosófico con la obra literaria del marqués de Sade, identificando el encuentro de Nazarín y la muchacha agonizante con el célebre *Diálogo entre un sacerdote y un moribundo*, y el posterior coloquio del sacerdote con el ladrón en la cárcel con la equiparación de las nociones del bien y del mal a escala humana, donde los asideros con la trascendencia cristiana han decaído. Un quijotismo que cabría definir, más allá de Paz, como “nieztscheano” presidiría el desencanto de *Nazarín*, y su descubrimiento atroz, tanto más desesperado por evidenciarse en un santo sincero y puro en su radicalidad, de un universo ateo. Aunque se trate de un ateísmo revelado, como el mismo Buñuel titula en sus memorias, “por la gracia de Dios”. La noción de que la gran culpa del sufrimiento humano no depende tanto de la criatura cuanto del creador rige, según Octavio Paz, las grandes películas del cineasta español, *La edad de oro* y *Viridiana*, que junto a *Los olvidados*, serían sus creaciones más perfectas (Paz, “El cine filosófico...” 181)¹¹. En cuanto a *Nazarín*, cabría rememorar el diálogo del cineasta

Tres miembros del jurado la defendieron con bastante firmeza. Pero quedaron en minoría” (Buñuel, *Mi último suspiro* 253-254).

¹¹ “Luego hay que recordar que, como recordó Octavio Paz al morir Breton, para éste, y para el surrealismo en general, era tenaz y fundamental la noción de “Edad de Oro” en el sentido de una ‘edad paradisiaca, unida a la visión de la pareja primordial’ ” (Gibson 404).

con Max Aub, donde plantean sus puntos de vista divergentes sobre el significado de la película a partir de la novela de Galdós. La transformación de un sacerdote bondadoso por naturaleza en un hombre “portador de maldades para con los hombres”, por reacción irónica y despiadada a su voluntad, va más allá del diseño del personaje galdosiano. No obstante, para Buñuel “Nazarín es un sacerdote ejemplar”, y no ve inconveniente en aceptar, frente a Max Aub, el “invento” de Octavio Paz según el cual el llanto del cura al final de la película se debe al hecho de perder la fe en la trascendencia del ámbito divino pero no la confianza en el hombre como criatura sufriente (Aub 249)¹².

De este modo, en ese mundo desprovisto de esperanza trascendente y redentora, emerge con un poder total, avasallador, la libertad de la imaginación. Buñuel declara en su autobiografía que “en alguna parte entre el azar y el misterio, se desliza la imaginación, libertad total del hombre” (Buñuel, *Mi último suspiro* 205). “La imaginación”, añade, “es nuestro primer privilegio. Inexplicable, como el azar que la provoca” (205). Verdades son para Buñuel, apodícticamente expresadas, que lo emparentan claramente con la poética de Octavio Paz y, por supuesto, con la tradición romántico-surrealista, aunque en este caso certeramente imbricada con el trasfondo ideológico hispánico. Por ello la lógica de Sade, “total y circular” para el poeta mexicano, destruye a Dios pero no respeta al hombre, y por ello no podía satisfacer plenamente a Luis Buñuel (Paz, “El cine filosófico...” 181). El delirio, el ímpetu, la convicción de que entre el gran misterio de la creación habita un refugio para el hombre (la imaginación creadora) preside el universo de Buñuel. Así lo entiende el mexicano y por ello su mirada ante el cineasta no podía ser sino filosófica, en su sentido más amplio, donde el “arabesco surrealista” ha cedido ante “la línea recta” de su estilo. Y sin embargo:

El surrealismo, que negó tantas cosas, estaba movido por un gran viento de generosidad y fe. Entre sus ancestros se encuentran no sólo Sade y Lautréamont sino Fourier y Rousseau.

¹² El momento esencial del filme, para Aub, se produce cuando el asesino en la cárcel le dice a Nazarín: “Míreme, yo hago el mal, usted hace el bien, pero al fin y al cabo, su vida ¿de qué sirve? Usted del lado bueno, yo del malo... ninguno de los dos servimos para nada”. Buñuel acepta: “Tienes razón”. (Aub 249-250).

Y tal vez sea este último, al menos para André Breton, el verdadero origen del movimiento: exaltación de la pasión, confianza sin límites en los poderes naturales del hombre. No sé si Buñuel está más cerca de Sade o de Rousseau; es más probable que ambos disputen en su interior (Paz, “El cine filosófico...” 182).

No de otro modo se ahorma filosóficamente, para el poeta, el cine de Luis Buñuel.

La mirada muralista de Carlos Fuentes

El cine fue para Carlos Fuentes una de sus mayores pasiones. Y dentro de su cinefilia, el nombre de Buñuel ocupó un capítulo aparte, de necesaria remisión. Así lo hallamos en el repaso que el novelista mexicano realizó a su trayectoria vital en el volumen *En esto creo*, donde las entradas “cine” y “Buñuel” ocupan un lugar prioritario en tal diccionario de vida. La vinculación de Fuentes con Buñuel fue previa a conocerlo personalmente, pues había visto, a diferencia de Cortázar, *Un chien andalou* en Ginebra, donde el presentador del filme en un cineclub señaló que el director había fallecido en la guerra de España. Esa “primera muerte” de Buñuel fue de inmediato corregida por el mexicano, que levantó la mano para contradecir el equívoco. Simbólicamente, sería México, en especial por la concesión de su ciudadanía, pero también por el gran apoyo de los intelectuales jóvenes del momento, el país que resucitó al cineasta para el mundo. Durante el rodaje de *Nazarín*, en que intervenía la primera esposa de Fuentes como actriz, Rita Macedo, se conocieron el cineasta y el novelista, y de ese encuentro se generó una prolífica amistad. El recuerdo de la película da pie a Carlos Fuentes para entroncar al director con la tradición de los temperamentos religiosos sin fe o sin doctrina, compartiendo espacio con autores como Graham Greene, Albert Camus, François Mauriac, y en el ámbito del cine, con Ingmar Bergman (Fuentes, *En esto creo* 37). En su visión retrospectiva, escrita a más de veinte años de la muerte de Buñuel, el novelista evocará “con intenso cariño y como uno de los privilegios de mi vida, las horas pasadas al lado de Luis Buñuel” (Fuentes, *En esto creo* 40)¹³.

¹³ Llega incluso a revelar el secreto del cóctel que solía preparar Buñuel a sus amigos, y que todos celebraban bautizado como “buñueloni” (Fuentes, *En esto creo* 39-40).

La perspectiva que el novelista arroja sobre el cineasta se desvincula de las anteriores no por las interpretaciones concretas o los encomios particulares, que suelen compartir, sino por tratarse de una visión de conjunto, abarcadora, de su obra, recogiendo impresiones que van desde *La edad de oro* hasta *Ese oscuro objeto de deseo*, indagando así en las claves estéticas y en las directrices críticas de su filmografía. La impresión de conjunto que tenemos los lectores de Fuentes, cuando este acomete la crítica sobre Buñuel, es la de estar presenciando un gran mural, el mural de un inmenso texto fílmico, donde la abigarrada visión completa no impide el detallismo episódico y el recreo en la escena concreta o en el personaje particular.

En el mural de Fuentes la obra de Buñuel plantea esa visión dolorida de la conciencia cristiana, no solo en *Nazarín*, sino también en *La edad de oro*, *Viridiana*, *Simón del desierto*, *La vía láctea* o *El fantasma de la libertad*. Como expresión surrealista, su obra representa el enraizamiento del sustrato onírico con la más decantada filiación hispánica, como la picaresca, Goya, el esperpento, el quijotismo y *La Celestina*. Los personajes de este inmenso fresco pertenecen a una gama social amplia, pero siempre farisea en su visión colectiva, y a menudo cruel en su cruda individualidad, tanto “el ciego maldito” y “el temible Jaibo de *Los olvidados*” como “el perverso Fernando Rey victimando a Viridiana o a Tristana pero victimado, a su vez, por la doble Medusa femenina, las dos caras de Conchita, en la obra final de Buñuel, el prodigioso *Oscuro objeto de deseo*” (Fuentes, *En esto creo* 38). Sus protagonistas son héroes de la individualidad y a menudo sujetos de transformación de su personalidad, como Nazarín, Viridiana, Tristana, el mismo Robinsón en su isla o la camarera Jeanne Moreau en su irónica y profunda observación del ascenso del fascismo europeo. Esa “prodigiosa hermandad de la visión humana y la visión de la cámara” provoca uno de los momentos más inspirados de la página de Fuentes, en su recreación del cineasta:

Catherine Deneuve, en *Belle de Jour*, encuentra la realización de sus sueños eróticos en un burdel. Pero las cuatro paredes de la casa de prostitución se disuelven constantemente gracias a la mirada de la actriz, que jamás es frontal, sino siempre lateral, fuera del marco de la pantalla: mirada liberadora que mira constantemente un mundo más ancho, una mirada que traspasa

no sólo las paredes del prostíbulo, sino las del cine, para remitirnos al espacio exterior, social, de los *demás* (Fuentes, *En esto creo* 39).

Esta sutil observación crítica, reveladora de un ojo netamente cinéfilo, el de Carlos Fuentes, atrae otras referencias formales que también abarca su perspectiva totalizadora, detallando aspectos técnicos del cine de Buñuel, como la abundancia de planos medios o distantes, “a veces grises y monótonos”, “que súbitamente, con un veloz acercamiento, revelan el detalle convulsivo”¹⁴. La agudeza de Fuentes es clara en el uso del adverbio, pues ese acercamiento súbito a los detalles revela tanto el afán exploratorio, propio de un genuino *voyeur*, del director, cuanto su propia técnica de lectura en el mural: “la calavera inscrita en la cabeza del insecto, la sangre brotando entre los muslos de una mujer, el crucifijo que esconde una navaja, los botines eróticos de una camarera, un ojo rebanado a la mitad cuando una nube cruza la faz de la luna” (Fuentes, *En esto creo* 37). A esta técnica mixta, conseguida con efectos de un montaje no muy lejano al de tipo “intelectual” decretado por Eisenstein, la llama Fuentes una “dialéctica entre el mundo y sus minuciosos secretos”, que le permite “crear escenas culminantes, verdaderas epifanías cinematográficas”, en las que a veces asoma la “brutalidad grotesca”, como en *La edad de oro* y en otras la “ternura onírica”, como en el sueño colectivo de los “náufragos sociales capturados en *El ángel exterminador*” (Fuentes, *En esto creo* 38).

¹⁴ Incluso cuando alguna producción de Buñuel no fue de su agrado, también constó su referencia, aunque más velada, en las páginas que dejó escritas sobre su cine. Así, en el recuerdo del estreno de *Nazarín*, comenta Fuentes, sin citar el título del filme *La muerte en este jardín* (*La mort en ce jardin*, 1955): “*Nazarín*, la película con la que Luis Buñuel volvió a cegar la pantalla, después de un indeseado e indeseable asueto comercial, con las navajas de Aragón y los tambores de Calanda. La historia de Pérez Galdós fue adaptada por otro español, el guionista Julio Alejandro, y situada en un México agrario y agreste donde el cura Nazario intenta hacer el bien, provoca el mal y recibe como recompensa una inmanejable piña” (Fuentes, “Para darle nombre...” xv-xvi). El mismo Buñuel tenía una pobre opinión de *La muerte en este jardín*, película de producción francesa rodada en México, con actores como Simone Signoret o Michel Piccoli, cuyo guion recuerda como lo peor del filme (Buñuel, 1997: 252). En todo caso, no estaría de más realizar una revisión desprejuiciada de la obra, más allá del gusto de su autor o del criterio restrictivo de la crítica.

Como vemos, cierto barroquismo en el gusto por el pormenor y la abundancia destaca en la mirada muralista de Carlos Fuentes. En la presentación que realizó en 1985 de *La ilusión viaja en tranvía*, para el ciclo que TVE dedicó al maestro de Calanda, le tocó hablar de ese viejo filme rodado también en México en 1953, y quiso plantear de nuevo de manera universalista su cine: mexicano y español, de raíz católica y de inspiración surrealista, seccionador del alma burguesa y del espíritu popular, como se verá precisamente en este título, donde los habituales pasajeros de un vehículo colectivo lo secuestrarán durante toda una noche. Para Fuentes, Buñuel no solo significó una fiesta de amistad. Fue quien mediante el mecanismo onírico elevado a obra de arte abrió una segunda realidad, la que habita “detrás de nuestra mirada”, la realidad escondida que solo el cine, en su expresión más pura y radical, podía mostrar. El cine como una navaja que nos hubiera abierto los ojos para penetrar en la percepción colectiva del sueño¹⁵.

Y así, las tres miradas de tres cimas de la literatura hispanoamericana del siglo XX dejaron sus testimonios sobre el cine de Luis Buñuel. La connivencia sensitiva de quien siempre buscó la lectura cómplice. La disección profunda de un cine con raíces en una filosofía descreída y también comprometida con la desidia de los hombres y su inmensa fuerza imaginaria, y el muestrario al fin complejo y barroco de un mural, donde México y España intercambiaron ideales y herejías, en la persecución inalcanzable del oscuro deseo y de la esquiva libertad.

¹⁵ “Nadie más dio a la burguesía mexicana un retrato como los que él hizo en *Él*, *Ensayo de un crimen*, o *El ángel exterminador*. Pero también supo ahondar en lo popular, como van a ver en *La ilusión viaja en tranvía*. Logró tomar los elementos de la vida popular mexicana, incluso de la evangelización cristiana de México como en *Subida al cielo* y convertirlos en elementos oníricos, en maneras de abrirse al sueño y, a través del sueño, a la otra realidad, [...] decirnos que el mundo era más grande que nuestras estrechas miras, que nuestra pequeñas obsesiones, que había un mundo detrás de nuestra mirada, que sólo el cine, la mirada del cine, podría revelar; que el cine era la navaja que abría los ojos para abrir el mundo de la segunda realidad, accesible sólo a través del sueño” (Fuentes, “Buñuel viaja en tranvía” 169).

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV. *Fresa y chocolate, Viridiana* 7 (Mayo 1994).
- Alazraki, Jaime. *En busca del unicornio. Los cuentos de Julio Cortázar*. Madrid: Gredos, 1983.
- Albéra, François (comp.). *Los formalistas rusos y el cine*. Barcelona: Paidós, 1998.
- Albersmeier, Franz J. *André Malraux und der Film zur Rezeption des films Frankreich*. Frankfurt: Herbert Lang Bern - Peter Lang, 1973.
- Albin, María C. “El fantasma de eros: *Aura* de Carlos Fuentes”. *Atenea* 494 (2006): 127-142.
- Alcocer, Rudyard J. “Three Burials, Two Countries, One Destiny: Borders and Visual Meanings in *The Three Burials of Melquiades Estrada*”. *Ometeca* 18 (2013): 90-105.
- Amador, María Luisa y Jorge Ayala Blanco. *Cartelera cinematográfica 1970-1979*. México: UNAM, 1978.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands - la Frontera: the New Mestiza* [1987]. San Francisco: Aunt Lute Books, 1999.
- Armas Marcelo, Juan José. “Lezama Lima y el hombre nuevo”. *ABC de Sevilla*, (26-11-1994) Web. 10 jun. 2017
<<http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1994/11/26/003.html>>
- Arriaga, Guillermo. *Un dulce olor a muerte*. New York: Atria Books, 2007.
- Aub, Max. *Conversaciones con Buñuel*. España: Aguilar, 1984.
- _____. *Luis Buñuel, novela*. Granada: Cuadernos del Vigía, 2013.
- Aubrit, Jean-Pierre. *Le conte et la nouvelle*. París: Armand Colin, 1997.
- Augé, Marc. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. París: Seuil, 1992.
- Balázs, Béla. *L'esprit du cinéma*. París: Payot et Rivages, 2011.
- Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma ?* París: Editions du Cerf, 1975.

- Benjamin, Walter. *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- _____. *Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus, 1998.
- Berjon, Jean-Christophe. « Entretien Avec Tommy Lee Jones ». *Avant Scène Cinéma*, 546 (2005): 105-107.
- Berta, Cristina. *Dal romanzo al film: il caso di Aura di Carlos Fuentes*. Trabajo de maestría inédito realizado en la Universidad Católica “Sacro Cuore”, 2004.
- Berthier, Nancy. « Cinéma et récit d'apprentissage dans *Fresa y chocolate* (1993) de Tomás Gutiérrez Alea et Juan Carlos Tabío: repenser l'identité cubaine », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, (Mayo 2010). Web. 10 jun. 2017 <<https://nuevomundo.revues.org/59613>>
- _____. *Tomás Gutiérrez Alea et la Révolution cubaine*. París: Cerf, 2005.
- Bertolino, Marco. “Un non western meticcio”. *Cineforum* 452 (2006): 35-37.
- Booth, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. (1961). Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- Bozzetto, Roger. “¿Un discurso de lo fantástico?”. *Teorías de lo fantástico*. Ed: David Roas. Madrid: Arco/Libros, 2001.
- _____. “Circe, ou Cortázar devant le mythe”. *Draille*. 9 (1988): 128-145. Web. 10 jun. 2017 <<https://www.noosphere.org/icarus/articles/article.asp?numarticle=353>>
- _____. « La production de l'effets de fantastique en littérature et au cinéma ». *Labirinti del Fantastico*, 21 (2004).
- _____. *Du fantastique iconique. Pour une approche des effets du fantastique en peinture*. París: E.C. Editions, 2001.
- Briselance, Marie-France; Morin, Jean-Claude. *Grammaire du cinéma*. París: Nouveau Monde Editions, 2010.
- Buñuel, Luis. “El cine como instrumento de poesía”. *Obra literaria*. Ed. Agustín Sánchez Vidal. Zaragoza: Heraldo de Aragón, 1982.
- _____. *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza & Janés Editores, 1997 (1982).
- Cabada, Juan de la. “La llovizna” /A. *Antología de cuentos*, Prólogo de Ermilo Abreu Gómez. México: Fondo de Cultura Popular, 1971.
- _____. “La llovizna” /B. *Ahora y en la Hora. Obras Completas*, tomo 3. Culiacán: Universidad Autónoma de Sinaloa, 1980
- Campa Marcé, Carlos. *Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, Fresa y chocolate*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Campra, Rosalba. “Aura de Carlos Fuentes: los ritos de la transgresión”. *I codici della trasgressività in area Ispanica. Atti del Convegno di Verona 12-14 giugno 1980*. Verona: Linotipia Veronese, 1980. 203-218.
- _____. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla, Renacimiento: 2008.
- Cappabianca, Alessandro, “Fantastico” en *Enciclopedia del Cinema*, Treccani. Web. 10 jun. 2017 <http://www.treccani.it/enciclopedia/fantastico_%28Enciclopedia_del_Cinema%29/>

- Carballo, Emmanuel. "Conversación con Carlos Fuentes". *La Cultura en México* 14 (23-5-1962): V-VII.
- Careaga Viliesid, Lorena. *Hierofanía combatiente. Lucha, simbolismo y religiosidad en la Guerra de Castas*. Chetumal: Universidad de Quintana Roo, Conacyt, 1998.
- Carter, Matthew. "I'm just a Cowboy": Transnational Identities of the Borderlands in Tommy Lee Jones' *The Three Burials of Melquiades Estrada*". *European journal of American studies* 1 (2012). Web. 10 jun. 2017 <<http://ejas.revues.org/9845>>
- Castro Ricalde, Maricruz y Robert Mckee Irwin. *El cine mexicano se impone. Mercados internacionales y penetración cultural en México*. México: UNAM, 2011.
- Chatman, Seymour. *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus, 1990.
- Cinema Reporter. "Estrenado hasta el miércoles. Alameda. 'La noche de los mayas' ". *Autor* 2.59 (15 septiembre 1939): 2.
- "Cómo se hizo *Los tres entierros de Melquiades Estrada*". *La Butaca*. Revista de cine online. Web. 10 jun. 2017 <<http://www.labutaca.net/films/39/lostresentierrosdemelquiadesestrada1.htm>>
- Corbatta, Jorgelina. *Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel Puig*. Madrid: Orígenes, 1988.
- Cortázar, Julio. *Cartas. Vol I. 1937-1963*. Ed. Aurora Bernárdez. Madrid: Alfaguara, 2000.
- _____. *Cuentos Completos*. Madrid: Alfaguara, 1994.
- _____. "Reseña a *Los olvidados*", *Sur* 209-210 (Marzo-abril 1952): 170-172.
- Costa, René de. *En pos de Huidobro*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1978.
- _____. *Huidobro. Los oficios de un poeta*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- _____. "Introducción". *Cagliostro*. Madrid: Anaya, 1993.
- Cozarinsky, Edgardo. "¿Judío por hablar castellano?". *Blues*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010.
- _____. "El relato indefendible". *Museo del chisme*. Buenos Aires: Emecé, 2005.
- _____. *El pase del testigo*. Buenos Aires: Sudamericana, 2001.
- _____. *El violín de Rothschild*. Producción de Les Films d'Ici, 1996.
- _____. *La novia de Odessa*. Buenos Aires: Emecé, 2001.
- _____. *Museo del chisme*. Buenos Aires: Emecé, 2005.
- _____. *Vudú urbano*. Buenos Aires: Emecé, 1985 (2002).
- Díaz Arciniega, Víctor. *Querrela por la cultura "revolucionaria"*. 2ª ed. México: FCE, 2010.
- Durán, Gloria. *La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes*. México: UNAM, 1976.
- Erdal Jan, Mery. *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Madrid: Iberoamericana, 1998.

- Faris, Wendy B. “‘Without Sin, and with Pleasure’: The Erotic Dimensions of Fuentes’ Fiction”. *Novel: A Forum on Fiction*. Brown University (1986): 62-77.
- _____. “The Return of the Past: Chiasmus in the Texts of Carlos Fuentes”. *World Literature Today* (1983): 578-584.
- Fernandes Teixeira, Mónica. « Caracas: ville fragmentée, ville fermée. A propos de la notion de frontière et de ses représentations cinématographiques ». *Mémoires et imaginaires dans les sociétés d’Amérique latine. Harmonie, contrepoints, dissonances*. Ed. François Laplantine, Rennes: PUR – Presses Universitaires de Rennes, 2012.
- Friera, Silvina. “Yo vagabundeo sin raíces entre culturas y lugares”. *Página 12* (14-3-2011). Web. 10 jun. 2017
<<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-21045-2011-03-14.html>>
- Fuentes, Carlos. “¿Ha muerto la novela?”. *Geografía de la novela*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- _____. “Buñuel viaja en tranvía”, *Nickel Odeon* 13, (Invierno 1998): 68-69.
- _____. “El cine”. *Fósforo II. Universidad de México*, vol. XI, 1, (Septiembre, 1956): 26-27.
- _____. “On Reading and Writing Myself: How I Wrote *Aura*”. *World Literature Today* 57, 4, Carlos Fuentes Issue (Otoño 1983): 531-539.
- _____. “Para darle nombre a América. Homenaje”. Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*. Edición conmemorativa. Madrid: R.A.E.-Alfaguara, 2007.
- _____. “Un tema en busca de nueve directores”. *Fósforo II. Universidad de México*, vol. X, 12 (Agosto 1956): 23-24.
- _____. *Aura* (1962). *Cuerpos y ofrendas*. Madrid: Alianza, 1972. 135-168.
- _____. *Casa con dos puertas*. México: Joaquín Mortiz, 1970.
- _____. *En esto creo*. Barcelona: Seix-Barral, 2002.
- _____. *Los días enmascarados*. México: ERA, 1990.
- _____. *Myself With Others*. Nueva York: The Noonday Press, 1988.
- _____. s/t. *Diálogos*, 7 (Noviembre-diciembre 1965): 28.
- Fuentes, Víctor. *Buñuel en México*. España: Instituto de Estudios Turolenses/ Gobierno de Aragón, 1993.
- Gandini, Leonardo. “Giustizia Imperfetta.” *Segnocinema* 146. XXVII (2007): 18-20.
- García Borrero, Juan Antonio. *Guía crítica del cine cubano de ficción*. La Habana: Arte y Literatura, 2001.
- García Huidobro, Cecilia. *Vicente Huidobro a la intemperie. Entrevistas (1915-1946)*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 2000.
- García Riera, Emilio. “Capítulo XIII: 1977 a 1982”. *Historia del cine mexicano*. México: 1985. 323-348.
- _____. *Historia documental del cine mexicano. Vol 4: 1946-1948*. México: Universidad de Guadalajara/ Gobierno de Jalisco/ Instituto Mexicano de Cinematografía, 1992.

- Gardies, André. *Décrire à l'écran*. París: Méridiens Klincksieck, 1999.
- _____. *L'espace au cinéma*. París: Méridiens Klincksieck, 1993.
- Garin Boronat, Manuel. "Running bombs. El gag visual, Buñuel y los límites de la narración". *L'Atalante*. (Enero-junio 2013): 58-65. Web. 10 jun. 2017 <http://www.academia.edu/2700732/Running_bombs_El_gag_visual_Bunuel_y_los_limites_de_la_narracion>
- Garmendia, Arturo. "Gran Casino o el macho desmitificado". Web. 10 jun. 2017 <<http://www.cineforever.com/2010/07/17/gran-casino-o-el-macho-desmitificado/>>
- Garrett, Stewart. *Between Film and Screen: Modernism's Photo Syntesis*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- Garrido Domínguez, Antonio. "Manuel Puig: Cine y literatura en *El Beso de la Mujer Araña*". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 29, (2000): 75-102.
- Gaudreault, André y François Jost. *Le récit cinématographique*, París: Nathan, 1990.
- Genette, Gérard. "Discurso del relato", *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.
- _____. *Discours du récit*. París: Seuil, 2007.
- _____. *Palimpsestes*. París: Seuil, 1982.
- Gibson, Ian. *Luis Buñuel. Biografía. Años de formación*. Barcelona: Planeta, 2013.
- González Casanova, Manuel et al. "Antonio Mediz Bolio Cantarell". *Escritores del cine mexicano sonoro*. CD Rom. México: UNAM, 2003.
- Gramuglio, María Teresa. "Notas sobre la inmigración". *Punto de Vista* 22 (1984): 13-15.
- Guardia Calvo, Isadora. "La ruptura del relato en la narración transmedia: creación de espacios para la acción social". *Fonseca – Journal of communications* 6 (Junio 2013): 258-279.
- Gubern, Roman. *Cine español en el exilio*. España: Lumen, 1976.
- Gustafsson, Jan. "Boundaries in Border Films: The Other as Our Redemption". *The Politics, Economics, and Culture of Mexican-US Migration: Both Sides of the Border*. Eds. Ashbee, Edward; Helene, Balslev Clausen y Carl Pedersen. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2007. 177-188.
- Gutiérrez Alea, Tomás. "Entrevista con Michael Chanan". *Encuentro de la cultura cubana* 1 (1996).
- Hamon, Philippe. *Introduction à l'analyse du descriptif*. París: Hachette, 1981.
- Harvey, David. *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Blackwell, 1990.
- Higashi, Alejandro. "Fiesta mexicana: Primera recepción de *Aura*". *Signos Literarios y Lingüísticos* I, 1 (1999): 66-87. Web. 10 jun. 2017 <<http://148.206.53.234/revistasuam/signosliterariosylinguisticos/incluye/getdoc.php?id=16&article=5&mode=pdf>>
- Huidobro, Vicente. *Altaçor. Temblor del cielo*. Ed. René de Costa. Madrid: Cátedra 2011.
- _____. *Mío Cid Campeador*. Santiago de Chile: Hachette, 1992.

- _____. *Textos inéditos y dispersos*. Ed. José Alberto de la Fuente. Santiago de Chile: Dirección de bibliotecas, archivos y museos, 1993.
- Jost, François. *L'œil-caméra. Entre films et roman*. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 1987.
- _____. *Le temps d'un regard. Du spectateur aux images*, París: Méridiens Klincksieck, 1998.
- Kallas, Christina. "Focus on Writing for the Screen". *German films Quarterly*, 4 (2006): 4-7.
- Kyrou, Ado. *Le surrealisme au cinéma*. N/d: Le terrain vague, 1963.
- Lafuente, Juan. "¿Cuál fue la mejor película de 1938?". *Diario de Yucatán* (1-1-1939): s.p. "La selva de fuego". *El Redondel* (20-12-1945): 4.
- Lahaie, Christiane. « Du fantastique littéraire au fantastique filmique: une question de point de vue? ». *Cinéma. Revue d'études cinématographiques*. 5, 3 (1995): 45-63.
- Lara Chávez, Hugo. "Nuevo oscurantismo". *Cronología parcial del cine mexicano (1977-1982)*. Web. 10 jun. 2017
<http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=historia_detalle&id_historia=106>
- Leredo, Pablo. "Aquí resplandece el sol de los mayas...". *Hoy* 135 (23-9-1939): 83.
- Lestage, Françoise. « Le dernier voyage des migrants mexicains: ethnographie du retour des défunts ». *Caravelle: Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien* 91 (2008): 131-47.
- Levine, Suzanne Jill. *Manuel Puig y la mujer araña. Su vida y ficciones*. Barcelona: Seix Barral, 2002.
- López-Petzoldt, Bruno. *Los relatos de Cortázar en el cine de ficción (1962-2009)*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2014.
- Lotman, Juri. *Il girotondo delle Muse*. Bergamo: Moretti & Vitali, 1998.
- Magdaleno, Mauricio. *Mapimí 37*. México: Obsequio de Revista de Revistas (*Excelsior*), 1927.
- _____. *Tampico*. Guion inédito. 1946.
- Magny, Claude-Edmonde. *L'age du roman américain*. París: Seuil, 1968.
- Manickam, Samuel. "Los encuentros entre México y los Estados Unidos en *Spanglish* y *Los tres entierros de Melquiades Estrada*". *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* 35 (Febrero 2009): 127-134.
- Manzoli, Giacomo. *Cinema e letteratura*, Roma: Carocci, 2003.
- Marie, Michel y Rodolphe Pailliez. « La lettre et le cinématographe: intertitres et autres mentions graphiques dans le cinéma muet ». *La revue du cinéma* 316 (Abril 1977): 67-74.
- Martínez Morales, José Luis. "Aura, el espectro de la transgresión". *Odiseas de lo fantástico*- Ed. Ana María Morales y José Miguel Sardiñas. México: CILF, 2004. 213-226.
- Matamoro, Blas. "Todos somos judíos". *Cuadernos hispanoamericanos* 438 (1986): 166-174.

- Medina Ávila, Virginia. *Mauricio Magdaleno: El crédito que nadie lee. El guion cinematográfico, literatura para ser admirada*. Tesis de Maestría en Letras Mexicanas, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1998.
- Mediz Bolio, Antonio. “La noche de los mayas”. Guion Cinematográfico, 1939.
- _____. *La tierra del faisán y el venado*. Mérida: Ediciones Dante, 1983.
- Melón de la Huerta don (Pseudónimo). “Obras Maestras del Suspenso en México. Primera Parte: ‘Llovizna’ (1978) de Sergio Olhovich”. *Blog Las increíbles Aventuras del Señor Tijeras* (2007). Web. 10 jun. 2017 <http://donmelondelahuerta.blogspot.mx/2007/10/obras-maestras-del-suspenso-en-mxico_07.html>
- Mendoza, María Luisa. “Largo viaje de un día a Carlos Fuentes”. *El Día*. (5-11-1967).
- Meyer, Lorenzo e Isidro Morales. *La industria paraestatal en México. Petróleo y nación: la política petrolera en México(1900-1987)*. México: FCE, 1990.
- Morin, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Seix Barral, 1972.
- Muñoz Basols, Javier. “La recreación del género gótico a través de la percepción sensorial: la construcción de la hipotiposis en *Aura* de Carlos Fuentes”. *Atenea XXIII*, 2 (2003): 73-85.
- “Nuestra crónica cinematográfica. La selva de fuego”. *Esto* (29-12-1945): 7.
- Obscura Gutiérrez, Siboney. “La construcción del imaginario sobre la pobreza en el cine mexicano”. *Cultura y representaciones sociales* 11 (2011): 159-184. [www.culturayrs.org.mx/revista/num 11/Obscura.pdf](http://www.culturayrs.org.mx/revista/num%2011/Obscura.pdf) (30/05/2014)
- Olea Franco, Rafael. “Literatura fantástica y nacionalismo: de *Los días enmascarados a Aura*”. *Literatura mexicana* 17. 1 (2006): 113-126.
- Ortega, Norma Angélica. *Vicente Huidobro Altazor y las vanguardias*. México: UNAM, 2000.
- Pacheco, José Emilio. “Inventario: La tierra del faisán y del venado”. *Proceso* 413, (Octubre 1984): 47-48.
- Paoli Bolio, Francisco José. “Antonio Mediz Bolio: Cultura y realizaciones”. *Revista de la Universidad Autónoma de Yucatán* 234 (Tercer trimestre 2005): 3-17.
- Patiño Gómez, Alfonso. “Casos y cosas del cine nacional”. *Filmográfico* 5.60 (Marzo 1937): 38-39.
- Paz, Octavio. “El cine filosófico de Luis Buñuel”. *Los signos en rotación y otros ensayos*. Madrid, Alianza, 1986.
- _____. “El poeta Buñuel”. *Las peras del olmo*, Barcelona: Barral, 1971.
- _____. “En torno a *Nazarín*”, *Nickel Odeon* 13, (Invierno 1998): 182.
- _____. “*Los olvidados* de Luis Buñuel en Cannes”. *El País*, Tribuna, (29-9-1983).
- _____. “*Los olvidados* de Luis Buñuel”, *L’âge du Cinema* 3, París (1951).
- Paz, Senel. *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*. Tafalla: Txalaparta, 1997.
- Peniche Vallado, Leopoldo. “Antonio Mediz Bolio: personalidad y obra”. *Antonio Mediz Bolio: personalidad y obra. Otros ensayos*. Mérida: Gobierno de Yucatán, Instituto de Cultura de Yucatán, 1985. 9-50.

- Peña-Ardid, Carmen. *Literatura y cine*. Madrid: Cátedra – Signo e Imagen, 2009.
- Perea, M^a. de la Luz. *Gran Casino*. México: Editorial Albatros, 1954.
- Pérez López, María Ángeles. *Los signos infinitos. Un estudio de la obra narrativa de Vicente Huidobro*. Lleida: A.E.E.L.H., 1998.
- Pérez Turrent, Tomás y José de la Colina. *Buñuel por Buñuel*. Madrid: Plot Ediciones, 2002.
- Pérez, Genaro J.. “La configuración de elementos góticos en *Constancia, Aura* y *Tlactocatzine, del jardín de Flandes* de Carlos Fuentes”. *Hispania* 80, 1 (1997): 9-20.
- Pierre, Sylvie. “*Le Violon de Rothschild* ou la transmission interminable”. *Trafic* 20 (1996): 40-47.
- Puig, Manuel. *El beso de la mujer araña*, Barcelona: Seix Barral, 2004.
- Pye, Douglas. “At the Border: The Limits of Knowledge in *The Three Burials of Melquiades Estrada* and *No Country for Old Men*.” *Movie: A Journal of Film Criticism* 1 (2010): 1-9. Web. 10 jun. 2017 <http://www2.warwick.ac.uk/fac/arts/film/movie/contents/at_the_border.pdf>
- Redrobe Beckman, Karen. *Crash: Cinema and the Politics of Speed and Stasis*. Durham, N.C.: Duke University Press, 2010. Kindle file.
- Reyes, Aurelio de los. “El nacimiento de ¡Que viva México! de Serguei Eisenstein: conjeturas”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 78 (Primavera, 2001): 169-178.
- Rivera Letelier, Hernán. *La contadora de películas*. Madrid: Alfaguara, 2009.
- Rocamora Abellán, Francisco. “El cine como elemento temático en las cuatro primeras novelas de Manuel Puig”. *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras* vol. 38, 2 (1980): 1-24. Web. 10 jun. 2017 <http://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/21959/1/13_El_cine_como_elemento_tematico_en_las_cuatro_primeras_novelas_de_Manuel_Puig.pdf>
- Rocco, Alessandro. *La scrittura immaginifica. Il film scritto nella narrativa Ispanoamericana del Novecento*. Roma: Aracne, 2009.
- Rocha, Justo. “Vestíbulo. La selva de fuego”. *La Prensa* (29-12-1945): 7.
- Rojas Piña, Benjamín. *Vanguardias y novelas en Vicente Huidobro*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000.
- Rojas, Nelson. “Time and Tense in Carlos Fuentes *Aura*”. *Hispania* 61, 4 (1978): 859-864.
- Rojas, Santiago. “Modalidad narrativa en *Aura*: realidad y enajenación”. *Revista Iberoamericana* 46, 112 (1980): 487-497.
- Rotker, Susana. *Isaac Chocrón y Elisa Lerner. Los transgresores de la literatura venezolana (Reflexiones sobre la identidad judía)*. Caracas: Fondo Editorial Fundarte, 1991.

- Salgado, María A. “Sobre vírgenes y brujas en *Aura* de Carlos Fuentes”. *Nuestra América. Revista de Estudios sobre la Cultura Latinoamericana* 1- Cultura Mexicana (2006): 34-44.
- Sánchez García, José María. “Últimos estrenos. La selva de fuego”. *Novedades* (20-12-1945): 8.
- Sánchez García, José María. “El cine nacional”. *Hoy* 134 (16-9-1939): 66
- Seymour, Chatman, *Story and discourse. Narrative structure in fiction and film*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1978
- Sheridan, Guillermo. *México en 1932: la polémica nacionalista*. México: Ediciones sin Nombre, Conaculta, 2004.
- Sibilia, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: F.C.E., 2008.
- Sosnowski, Saúl. *La orilla inminente, Escritores judíos-argentinos*. Buenos Aires: Editorial Legasa, 1987.
- Tchekhov, Anton, Fleischmann, Benjamin y Cozarinsky, Edgardo. *Le violon de Rothschild*. París: Actes Sud, 1996.
- Terramorsi, Bernard. «Le discours mythique du fantastique dans les contes de Julio Cortázar». *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. Coloquio Internacional, Centre de recherches Latino-Américaines, Université de Poitiers. Madrid: Fundamentos, 1986, pp. 163-176.
- Thiéry, Natacha. «La parole dans le cinéma muet», *Labyrinthe*. 7 (2000): 5. Web. 10 jun. 2017 <<http://labyrinthe.revues.org/807>>
- Tierney, Dolores. “El terror en *El beso de la mujer araña*”. *Revista Iberoamericana* 199 (2002): 355-365.
- Torres, Steven L. “Generic Subversion in *The Three Burials of Melquiades Estrada*”. *The Journal of Latino-Latin American Studies* 3-4 (2009): 158-170.
- Últimas noticias*. Diario (16-8-1991): 8.
- Urrutia, Jorge. *Imago litterae. Cine. Literatura*. Sevilla: Alfar, 1984.
- Vanoye, Francis. *Récit écrit, récit filmique*. París: Cedic, 1979.
- Vargas Losa, Mario. *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*. Madrid: Alfaguara, 2009.
- Villaurreutia, Xavier. “Crítica cinematográfica. ‘La noche de los mayas’ ”. *Hoy* 134 (16-9-1939): 93.
- Villoro, Luis. *Los grandes momentos del indigenismo en México*. México: Ediciones de la Casa Chata, 1979.

FILMOGRAFÍA

- 21 gramos*, dir. Alejandro González Iñárritu (2003)
8 ½ (Otto e mezzzo), dir. Federico Fellini (1963)
Allá en el rancho grande, dir. Fernando de Fuentes (1936)
Amor, amor, amor, dir. Benito Alazraki, Miguel Barbachano-Ponce, Héctor Mendoza, Juan José Gurrola, José Luis Ibáñez, Juan Ibáñez (1965)
Amores perros, dir. Alejandro González Iñárritu (2000)
Arturo's island (L'isola di Arturo), dir. Damiano Damiani (1963)
Assassini dei giorni di festa, dir. Damiano Damiani (2002)
Aventuras del Marqués de Bradomín, dir. Juan Antonio Bardem (1959)
Babel, dir. Alejandro González Iñárritu (2006)
Bella de día (Belle de jour), dir. Luis Buñuel (1967)
Blade runner, dir. Ridley Scott (1982)
Blow up, dir. Michelangelo Antonioni (1966)
Boulevard du crépuscule dir. Edgardo Cozarinsky (1992)
Cagliostro, aventurero, químico y mago (Cagliostro, aventurier, chimiste et magicien) dir. Camille de Morlhon (1910)
Cagliostro, dir. Richard Oswald (1929)
Calzonzin inspector, dir. Alfonso Arau (1973)
Cat people, dir. Jacques Tourneur (1942)
Circe, dir. Manuel Antín (1964)
Citizen Langlois, dir. Edgardo Cozarinsky (1994)
Coronación, dir. Sergio Olhovich (1975)
Der Graf von Cagliostro, dir. Reinhold Schünzel (1920)
Deseada, dir. Roberto Gavaldón (1950)
Die Grosse Liebe, dir. Hansen Rolf (1942)
Doctor Mabuse, el jugador (Doktor Mabuse, der Spieler), dir. Fritz Lang (1922)
El amor de los amores, dir. Antonio Mediz Bolio (1944)
El ángel exterminador, dir. Luis Buñuel (1962)
El brazo fuerte, dir. Giovanni Corporal (1958)

El chuncho, ¿Quién sabe?, dir. Damiano Damiani (1966)
El día de la lechuga (Il giorno della civetta), dir. Damiano Damiani (1968)
El escándalo, dir. Chano Urueta (1934)
El espejo de Cagliostro (*Le miroir de Cagliostro*), dir. George Méliès (1989)
El estudiante de Praga (*Der Student von Prag*), dir. Henrik Galeen (1926)
El fantasma de la libertad (*Le fantôme de la liberté*), dir. Luis Buñuel (1974)
El gabinete del Doctor Caligari (*Das Cabinet des Dr. Caligari*), dir. Robert Wiene (1920)
El hombre de las figuras de cera (*Das Wachsfigurenkabinett*), dir. Paul Leni et Leo Birinsky (1924)
El infierno de todos tan temido, dir. Sergio Olhovich (1979)
El monje blanco, dir. Julio Bracho (1945)
El río y la muerte, dir. Luis Buñuel (1955)
El viento distante, dir. Salomón Laiter, Manuel Michel, Sergio Véjar (1965)
En este pueblo no hay ladrones, dir. Alberto Isaac (1964-1965)
En la palma de tu mano, dir. Roberto Gavaldón (1951)
Ese oscuro objeto del deseo (*Cet obscur objet du désir*), dir. Luis Buñuel (1977)
Fausto (*Faust*), dir. Friedrich Wilhelm Murnau (1926)
Félix dobles para Darwin (*Felix doubles for Darwin*), dir. Pat Sullivan (1924)
Fresa y chocolate, dir. Tomás Gutiérrez Alea (1995)
Gran Casino, dir. Luis Buñuel (1946)
Gringo viejo, dir. Luis Puenzo (1989)
Intimidad de los parques, dir. Manuel Antín (1965)
Janitzio, dir. Carlos Navarro (1934)
Jogo Subterráneo, dir. Roberto Gervitz (2005)
Judas, dir. Manuel R. Ojeda (1936)
Julieta de los espíritus (*Giulietta degli spiriti*), dir. Federico Fellini (1965)
Kiss of the spider woman, dir. Héctor Babenco (1985)
La bruja en amor (*La strega in amore*), dir. Damiano Damiani (1966)
La chamuscada/ Tierra y libertad, dir. Alberto Mariscal (1971)
La cifra impar, dir. Manuel Antín (1962)
La concha y el reverendo (*La coquille et le clergyman*), dir. Germaine Dulac (1928)
La dolce vita, dir. Federico Fellini (1960)
La edad de oro (*L'age d'or*), dir. Luis Buñuel (1930)
La estrella de mar (*L'étoile de la mer*), dir. Robert Desnos et Man Ray (1928)
La fórmula secreta (o Coca Cola en la sangre), dir. Rubén Gámez (1965)
La fuerzas vivas, dir. Luis Alcoriza (1975)
La furia, dir. Alexandre Aja (1999)
La guerra de un solo hombre, dir. Edgardo Cozarinsky (1981)
La ilusión viaja en tranvía, dir. Luis Buñuel (1954)
La legión de los hombres sin alma (*White zombie*), dir. Victor Halperin (1932)
La lluvia, dir. Sergio Olhovich (1978)
La muerte en este jardín (*La mort en ce jardin*), dir. Luis Buñuel (1956)
La mujer pantera (*Cat people*), dir. Jacques Tourneur (1942)
La noche de los mayas, dir. Chano Urueta (1939)
La sangre de un poeta (*Le sang d'un poète*), dir. Jean Cocteau (1930-1932)

La selva de fuego, dir. Fernando de Fuentes (1945)
La strada, dir. Federico Fellini (1954)
La tijera de Oro, dir. Benito Alazraki (1958)
La vía láctea (La voie lactée), dir. Luis Buñuel (1969)
Las cautivas, dir. José Luis Ibáñez (1973).
Las dos Elenas, dir. José Luis Ibáñez (1965)
Las señoritas Vivanco, dir. Mauricio de la Serna (1959)
Le Vigan et quelques autres...en Argentine, dir. Edgardo Cozarinsky (1992)
L'ingorgo, dir. Luigi Comencini, (1979)
L'istruttoria è chiusa dimentichi, dir. Damiano Damiani (1971)
Lola de mi vida, dir. Miguel Barbachano Ponce (1965)
Los bienamados, dir. Juan José Gurrola ("Tajimara"); Juan Ibáñez ("Un alma pura") (1965)
Los caifanes, dir. Juan Ibáñez (1966)
Los cuatrocientos golpes (Les quatre cents coups), François Truffaut (1959)
Los cuentos de la luna pálida. (Ugetzu Monogatari). dir. Kenji Mizoguchi (1953)
Los olvidados, dir. Luis Buñuel (1950)
Los tres entierros de Melquiades Estrada (The Three Burials of Melquiades Estrada), dir. Tommy Lee Jones (2005)
Maratón de baile, dir. René Cardona (1957)
Mi madrecita, dir. Francisco Elías (1940)
Milagro en Milán (Miracolo a Milano), dir. Vittorio De Sica (1951)
Muñeca reina, dir. Sergio Olhovich (1971)
Nazarín, dir. Luis Buñuel (1959)
Nosferatu, dir. Friedrich Wilhelm Murnau (1922)
Pajaritos y pajarracos (Uccellacci ucellini), dir. Pier Paolo Pasolini (1966)
Que Dios me perdone, dir. Tito Davison (1948)
Redes, dir. Fred Zimmerman y Emilio Gómez Muriel (1934-1936)
Simitrio, dir. Emilio Gómez Muriel (1960)
Simón del desierto, dir. Luis Buñuel (1965)
Subida al cielo, Luis Buñuel (1952)
The Burning plain, dir. Guillermo Arriaga (2008)
The empty canvas (La noia), dir. Damiano Damiani(1962)
Tiğoc, dir. Ismael Rodríguez (1957).
Un alma pura, dir. Juan Ibáñez (1965).
Un dulce olor a muerte, dir. Gabriel Retes (1999)
Un perro andaluz (Un chien andalou), dir. Luis Buñuel (1928-1929)
Vieja Moralidad, dir. Orlando Merino (1989)
Viridiana, dir. Luis Buñuel (1961)
Week-end, dir. Jean Luc Godard (1967)
Yo caminé con un zombi (I walked with a zombie), dir. Jacques Tourneur (1943)

INDEX NOMINUM

- Adami, Valerio, 152
Ado Kyrou, 106, 230
Aisenson, Daniel, 167
Aja, Alexandre, 70, 236
Alazraki, Jaime, 82, 225
Albersmeier, Franz J., 130-131, 225
Albin, María, 22-24, 225
Alcocer, Rudyard, 182, 187, 225
Alcoriza, Luis, 34-35, 213-214, 236
Alejandro, Julio, 223
Alemán Valdés, Miguel, 199
Alemania, 89
Almeida Prado, Guilherme de, 70
Altolaquirre, Manuel, 34, 200
Alvarado, Salvador, 201
Amador, María Luisa, 36, 147
Amazonía, 122
América, 34, 89, 177, 228, 233
América Latina, 138
Antín, Manuel, 6, 65, 70, 75-79, 83, 235-236
Antonioni, Michelangelo, 14, 70, 235
Anzuldúa, Gloria, 182
Arau, Alfonso, 35, 235
Argentina, 70, 166, 201
Armendáriz, Pedro, 199
Arredondo, Inés, 153, 160
Arriaga, Guillermo, 6, 179-183, 185, 187-191, 225, 237
Asturias, Miguel Ángel, 198
Atacama, 123
Aub, Max, 141, 213-214, 217, 220, 225
Aubrit, Jean-Pierre, 48, 225
Augé, Marc, 53, 225
Aura, 5, 11-24, 26-27, 29, 159-160, 225-226, 228-233
Averroes, 164
Ayala Blanco, Jorge, 36, 147, 225
Babenco, Héctor, 109, 114-118, 236
Bacalov, Luis, 16
Báez, Edmundo, 142
Balázs, Béla, 121, 129-132, 225
Balsamo, Giuseppe, 90
Barba, Mercedes, 148
Barbachano Ponce, Miguel, 35, 237
Bardem, Juan Antonio, 35, 235
Baudelaire, Charles, 212
Bazin, André, 46, 225
Bellocchio, Marco, 152, 157
Benjamin, Walter, 126, 132, 190-191, 226
Bergman, Ingmar, 221
Berlín, 75, 90
Berta, Cristina, 20, 22, 25, 214, 226
Berthier, Nancy, 5, 45-46, 226

Bertolino, Marco, 181, 226
 Bertolucci, Bernardo, 14
 Bianciotti, Héctor, 166
 Bianco, José, 164
 Bioy Casares, Adolfo, 14
 Boccuti, Anna, 6, 65
 Bogotá, 196
 Booth, Wayne, 79, 226
 Borges, Graciela, 69
 Borges, Jorge Luis, 13-14, 164
 Bozzetto, Roger, 66, 68, 75, 226
 Bracho, Julio, 35, 199, 236
 Braga, Sonia, 117, 119
 Breton, André, 106, 214-215, 219, 221
 Bronfman, Rifka, 167
 Buenos Aires, 69, 110, 226-227, 233
 Buñuel, Luis, 12, 34-35, 106, 141-142,
 146, 148-149, 152, 154, 156-157,
 161, 209-226, 228-229, 231-232,
 235-237
 Burns, Archibaldo, 204
 Cabada, Juan de la, 31-32, 34-35, 38,
 42-43, 160, 200
 Cabrera Moreno, Servando, 55-56
 Cabrera, Francisco F., 55-56, 205
 Calanda, 223-224
 Caligari, doctor, 102, 105, 236
 Calvino, Italo, 13
 Campa Marcé, Carlos, 55-56, 226
 Campra, Rosalba, 19, 67, 226
 Camus, Albert, 221
 Cannes, 211, 214-218, 231
 Carballo, Emanuel, 28, 32, 227
 Cárdenas, Lázaro, 196-197, 201
 Cardona, René, 35, 237
 Careaga Viliesid, Lorena, 207, 227
 Carlo, Carlo di, 14
 Carné, Marcel, 90
 Carrington, Leonora, 160
 Carrión, Luis, 36
 Carter, Matthew, 183, 227
 Casanova, Delia, 36
 Caso, Antonio, 199
 Castro Ricalde, Maricruz, 7, 195-196,
 227
 Castro, Fidel, 53, 56, 62-63
 Catrina, 161
 Cazals, Felipe, 159
 Cedillo, Saturnino, 196
 Cervantés, Ignacio, 55
 Cervantes, Miguel de, 216, 217
 Cervera Salinas, Vicente, 7, 209
 Chatman, Seymour, 70, 77, 127-128,
 227, 233
 Chichén Itzá, 198
 Chihuahua, 139
 Chile, 89, 123, 227-230, 232
 Chostakovitch, Dmitri, 168-169, 171-
 173, 175-177
 Christie, Agatha, 142
 Cienfuegos, Camilo, 53
 Cincinnati, 183
 Circe, 6, 16, 65, 71, 75, 80, 82-83, 226,
 235
 Coahuila, 139
 Cocteau, Jean, 156, 236
 Colina, José de la, 155, 214
 Colombia, 36, 201
 Comarca Lagunera (Bolsón de
 Mapimi), 139
 Comencini, Luigi, 14, 70, 237
 Corbatta, Jorgelina, 115, 227
 Córdova, Arturo de, 198-199, 205
 Corona, Isabela, 205
 Corporal, Giovanni, 35, 235
 Cortázar, Julio, 6-7, 13-14, 65, 69-71,
 75, 77, 81-83, 209-213, 221, 225,
 227, 230, 233
 Costa Rica, 201
 Costa, René de, 88, 91, 104, 106, 227,
 229
 Coyoacán, 157
 Cozarinsky, Edgardo, 6, 163-169, 171,
 173, 175-176, 177, 227, 233, 235-
 237
 Cuesta, Jorge, 198, 206
 Cuevas, José Luis, 152, 159
 Custodio, Álvaro, 153
 Damiani, Damiano, 12, 14-15, 18-19,
 22, 23-25, 27, 29, 160, 235-237

Dancigers, Oscar, 146-147
 Davison, Tito, 199, 202, 237
 Delhi, 219
 Deneuve, Catherine, 222
 Denevi, Marco, 15
 Desnos, Robert, 107, 236
 Díaz de Vivar, Rodrigo, 91-92, 95, 102, 107
 Dick, Philip K., 192
 Dickens, Charles, 24
 Dietrich, Marlene, 115
 Distrito Federal, 38
 Donceles, 17
 Donne, John, 49, 56
 Donoso, José, 36
 Drácula, 105, 114
 Dreyer, Carl, 157
 Ducasse, Isidore Lucien, Conde de Lautréamont, 220
 Dulac, Germaine, 106-107, 236
 Durán, Gloria, 24
 Durango, 138-139
 Eco, Umberto, 101
 Egipto, 91
 Eisenstein, Serguei, 204, 223, 232
 El Paso, 196
 Elías, Francisco, 202
 Elizondo, Salvador, 153, 155
 Éluard, Paul, 175
 Erdal Jordan, Mery, 67, 227
 España, 35, 153, 201, 210, 215, 221, 224-225, 228-229
 Estados Unidos, 142, 146, 196, 210, 230
 Estrada, Melquiades, 6, 179-180, 225, 227, 230, 232-233, 237
 Europa, 12, 152, 155, 166, 211-212, 215
 Evlakhov, Oreste, 169
 Falconetti, Maria, 169
 Faris, Wendy, 21-23, 228
 Fausto, 105, 236
 Felguérez, Manuel, 152
 Félix, María, 199
 Fellini, Federico, 15, 161, 235-237
 Feltrinelli, 12-13
 Fercher, Hampton, 192
 Fernandes Teixeira, Mónica, 125-126, 228
 Fernández de Oviedo, Gonzalo, 138
 Fernández, Carlos A., 35
 Fernández, Emilio ("El indio"), 35, 141, 156, 199-200
 Fernández, Esther, 196
 Ferrati, Sarah, 15
 Figueroa, Gabriel, 141, 159, 205
 Fleischmann, Benjamin, 168-169, 171-173, 175-177, 233
 Flores Magón, Enrique y Ricardo, 203
 Fourier, Charles, 220
 Francia, 70, 89, 157, 210, 214
 Frieria, Silvina, 165, 228
 Fuentes Boettiger, Rafael, 157
 Fuentes, Carlos, 5-7, 11-14, 16-19, 22, 24, 26-29, 36, 151-161, 209, 221-228, 231-233, 237
 Fuentes, Fernando de, 196, 202, 204, 235
 Fuentes, Víctor, 146, 149, 228
 Galindo, Alejandro, 200, 202
 Gámez, Rubén, 160, 236
 Garbo, Greta, 115
 García Ascot, Jomí, 153, 155, 160
 García Borrero, Juan Antonio, 53, 228
 García Huidobro, Cecilia, 104, 107, 228
 García Lorca, Federico, 146
 García Márquez, Gabriel, 14, 35, 153, 159-160, 228
 García Ponce, Fernando, 160
 García Ponce, Juan, 153, 160
 García Riera, Emilio, 35, 141-142, 147, 153, 155, 228
 García Terrés, Jaime, 152
 Gardies, André, 47-48, 229
 Garina, Tamara, 161
 Gardemia, Arturo, 142, 229
 Garrido Domínguez, Antonio, 110, 112-113, 116, 229
 Garro, Elena, 35, 200

Gatti Riccardi, Giuseppe, 121
 Gavalcón, Roberto, 200, 202, 235-236
 Gelman, Juan, 166
 Genette, Gérard, 47, 71, 93, 229
 Gervitz, Roberto, 70, 236
 Gibson, Ian, 214-215, 219, 229
 Gironella, Alberto, 152, 159
 Godard, Jean Luc, 70, 237
 Gogol, Nicolás, 35
 Gómez Abreu, Ermilo, 32, 198, 226
 Gómez Muriel, Emilio, 35, 204, 237
 González Casanova, Manuel, 155, 201, 229
 González Roux, Maya, 6, 163
 González, Gerardo, 143
 Goya, Francisco de, 216-217, 222
 Goytisolo, Juan, 13
 Gramuglio, María Teresa, 166, 229
 Grant, Douglas, 142
 Greco, Emidio, 14
 Greene, Henry Graham, 221
 Greimas, Algirdas Julien, 16
 Griffith, David Wark, 37
 Guardia Calvo, Isadora, 128, 229
 Gubern, Roman, 149, 229
 Guevara, Ernesto, 53, 56, 63
 Guízar, Tito, 196
 Günther, Johannes von, 90
 Gurrola, Juan José, 159, 235, 237
 Gustafsson, Jan, 187, 189, 229
 Gutiérrez Alea, Tomás, 45-46, 50, 64, 226, 229, 236
 Guzmán, Martín Luis, 153-154, 157-158
 Hamon, Philippe, 47
 Hayworth, Rita, 115
 Hemingway, Ernest, 56
 Hernán, Aarón, 36
 Hernández, Ezequiel, 182
 Higashi, Alejandro, 27-28
 Hill, David Octavius, 190
 Hollywood, 113, 141
 Honduras, 201
 Huerta, Efraín, 147
 Huidobro, Vicente, 6, 87-91, 93-94, 96-98, 101-108, 227-229, 231-232
 Hurt, William, 115
 Ibáñez, José Luis, 235, 237
 Ibáñez, Juan, 159-161, 235, 237
 Imbrogno, Mara, 6, 109
 Indias Holandesas, 35
 Infante, Pedro, 196, 207
 Íñiguez, Dalia, 201
 Irwin, Robert Mckee, 196, 227
 Isaac, Alberto, 160, 232, 236
 Isaías, Jorge, 166
 Isla de Cubagua, 138
 Isla de Rodas, 165
 Italia, 11-13, 15, 19, 25, 70, 157
 James, Henry, 24
 Jensen, Tomas, 180
 Jimena, 102
 Jiménez, José Alfredo, 36, 39
 Jitrik, Noé, 152
 Johnson, Richard, 15
 Jost, François, 69, 78, 93-94, 96-97, 102, 128, 229-230
 Jurenev, Rostislav, 13
 Juttke, Herbert, 90, 108
 Kafka, Franz, 164
 Kallas, Cristina, 180, 230
 Kaufman, Charlie, 180
 Kiš, Danilo, 165
 Klaren, Georg C., 90, 108
 Lahaie, Christiane, 77, 230
 Lamaison, Leni, 116
 Lamarque, Libertad, 143, 147
 Lara Chávez, Hugo, 35
 Larrea, Juan, 213
 Lavista, Raúl, 36, 39
 Le Vigan, Robert, 169, 237
 Leander, Zarah, 116
 Lecuona, Ernesto, 55
 Lee Jones, Tommy, 180-181, 183, 189, 226-227, 237
 Leiser, Edwin, 13
 Leningrado, 168-169, 175
 Leñero, Vicente, 182, 185
 León Vega, Margarita, 31
 Leredo, Pablo, 205, 230

Lestage, Françoise, 187, 230
 Levine, Susan Jill, 110, 114-116, 230
 Lezama Lima, José, 55-56, 63, 225
 López Portillo, José, 35
 López Portillo, Margarita, 35
 López-Petzoldt, Bruno, 230
 Los Ángeles, 196
 Lotman, Yuri, 12, 230
 Lubitsch, Ernst, 101
 Lumet, Sidney, 110
 Macedo, Rita, 221
 Madero, Francisco I., 201
 Magdaleno, Mauricio, 6, 137-139,
 141-142, 145-147, 149, 153, 199-
 200, 230-231
 Magny, Claude Edmonde, 93, 230
 Man Ray, 107, 236
 Manickam, Samuel, 186, 230
 Manzoli, Giacomo, 16, 76, 230
 Marie, Michel, 99, 230
 Mariscal, Alberto, 35, 236
 Mariscal, Silvia, 36
 Martí, José, 53, 55
 Martínez Herranz, Amparo, 142, 146,
 149
 Martínez Morales, José Luis, 19, 24,
 230
 Masip, Paulino, 202
 Matamoro, Blas, 166, 177, 230
 Mauriac, François, 221
 Mediz Bolio, Antonio, 7, 195, 198,
 200-206, 229, 231, 235
 Méliès, Georges, 90, 236
 Menard, Pierre, 164
 Merleau-Ponty, Maurice, 122
 México, 6, 15, 17, 29, 31-32, 34, 36,
 40-41, 43, 137, 141-143, 146-147,
 149, 151-152, 155, 157-158, 161,
 181, 184, 196-197, 204, 206, 210,
 214, 218, 221, 223-233
 Meyer, Lorenzo, 147, 231
 Milanés, Pablo, 55
 Minerva, 154
 Miret, Pedro F., 153
 Mizoguchi, Kenji, 12, 237
 Monroe, Marilyn, 125
 Monsiváis, Carlos, 155, 159
 Monterde, Francisco, 138
 Montero, Felipe, 16, 18, 20-23, 29
 Morales, Isidro, 147, 152, 230-231
 Moravia, Alberto, 13
 Moreau, Jeanne, 222
 Morelli, Gabriele, 89, 104
 Moreno, Mario, 125
 Morin, Violette, 13, 226
 Morlhon, Camille de, 90, 235
 Morpurgo, Adolfo, 79
 Moscú, 36, 169
 Mosjoukine, Ivan, 88-89
 Muchnik, Mario, 104
 Muñoz Basols, Javier, 24, 26, 231
 Murillo, Bartolomé Esteban, 216
 Murnau, Friedrich, 105, 236-237
 Narciso, 80
 Navarro, Carlos, 204, 236
 Negrete, Jorge, 143, 147-149, 196
 Negrín, Edith, 6, 137
 Neruda, Pablo, 175, 215
 Nervo, Amado, 153
 New Haven, 190
 Nicaragua, 201
 Norton, Mike, 186
 Novo, Salvador, 200
 Nueva York, 36, 89-90, 196, 228-229
 Ochil, 203
 Olhovich, Sergio, 5, 31, 35, 37, 43,
 231, 235-237
 Olivier, Jacques, 88
 Onetti, Juan Carlos, 14, 233
 Onís, Federico de, 153, 158
 Ostrander, Isabel, 142
 Oswald, Richard, 90, 107-108, 235
 Pabst, Wilhelm, 157
 Pacheco, José Emilio, 160, 198, 231
 Pailliez, Rodolphe, 99, 230
 Paoli Bolio, Francisco José, 201, 231
 París, 12, 89-90, 103, 115, 166, 211,
 214-215, 225-226, 229-231, 233
 Pasolini, Pier Paolo, 14, 237
 Patiño Gómez, Alfonso, 196, 231

- Paz, Octavio, 6-7, 45-46, 48-49, 51, 57, 153, 161, 209, 213-221, 231
- Paz, Senel, 45-46, 48-49, 51, 54, 57
- Peláez Gorrochotegui, Manuel, 147
- Peniche Vallado, Leopoldo, 203, 231
- Perea, Héctor, 6, 149, 151, 232
- Pérez Galdós, Benito, 216, 219-220, 223
- Pérez Turrent, Tomás, 214, 232
- Pérez, Genaro J., 24, 26
- Phillips Bolaños, Alex, 159
- Piccoli, Michel, 223
- Pierre, John, 104, 168
- Pierre, Sylvie, 171, 232
- Pina, Francisco, 153
- Piñera, Virgilio, 55
- Pirandello, Luigi, 156
- Poe, Edgar Allan, 212-213
- Polonia, 169
- Ponce, Manuel M., 35, 204
- Portes Gil, Emilio, 204
- Posada, José Guadalupe, 161
- Previtera, Roberta, 6, 87
- Puig, Manuel, 109-119, 138, 227, 229-230, 232
- Pushkin, Alexander, 24
- Quevedo, Francisco de, 216-217
- Quezada, Abel, 153
- Redrobe Beckman, Karen, 191, 232
- Revueltas, José, 34-35, 199-200, 202
- Revueltas, Silvestre, 204-205
- Rey, Fernando, 14, 222
- Reyes, Alfonso, 153-155, 157-158, 201, 204, 206
- Reyes, Aurelio de los, 204
- Reyes, Bernardo, 201
- Riefenstahl, Leni, 116
- Río, Dolores del, 154, 199, 202
- Ripstein, Arturo, 160
- Rivera Letelier, Hernán, 6, 121-124, 126-129, 132-133, 232
- Rivera, Andrés, 166
- Rivera, Diego, 214
- Robeson, Paul, 175
- Rocamora, Francisco, 118, 232
- Rocco, Alessandro, 6, 104-105, 179, 232
- Rocha, Justo, 202, 232
- Rodríguez, Ismael, 207
- Rojas Giménez, Alberto, 89
- Rojas Piña, Benjamín, 104, 232
- Rojas, Nelson, 26
- Rojo, Vicente, 152
- Roma, 5, 11, 17, 121, 230, 232
- Rosi, Francesco, 14
- Roth, Philip, 165
- Rotker, Susana, 177, 232
- Rousseau, Jean-Jacques, 220-221
- Rulfo, Juan, 153, 159-160
- Sabines, Jaime, 160
- Sade, marqués de, 217, 219-221
- Saer, Juan José, 166
- Sahagún, Fray Bernardino de, 138
- Salgado, María, 233
- Salónica, 165, 166
- San Antonio, 181, 196
- San Sebastián, 35
- Sánchez García, José María, 202, 233
- Sánchez, Salvador, 36
- Santa Teresa de Jesús, 161
- Schiaffino, Rosanna, 15
- Schünzel, Reinhold, 90, 235
- Scott, Ridley, 192, 235
- Segura, Esterio, 55
- Serceau, Michel, 47
- Serna, Mauricio de la, 34-35, 200, 237
- Sheridan, Guillermo, 198, 206-207, 233
- Sica, Vittorio de, 14, 156-157, 237
- Signoret, Simone, 223
- Siqueiros, David Alfaro, 204, 214
- Soeban Djirigi, 35
- Solano, Rosalío, 36
- Soleano Galeana, Lilia, 34
- Sontag, Susan, 13
- Sosnowski, Saúl, 177, 233
- Spota, Luis, 200
- Stewart, Garrett, 192
- Suecia, 201
- Sullivan, Pat, 107, 236

Szychman, Mario, 166
 Tabío, Juan Carlos, 45-46, 226
 Talca, 122
 Tamayo, Rufino, 156
 Tati, Jacques, 157
 Tchekhov, Anton, 168, 176-177, 233
 Tedeschi, Stefano, 5, 11
 Tellado, Corín, 142
 Terramorsi, Bernard, 75, 233
 Texas, 181, 183
 Thiéry, Natacha, 100-101, 233
 Tierney, Dolores, 110, 113, 233
 Torreón, 139
 Torres Bodet, Jaime, 153, 214
 Tourneur, Jacques, 111-114, 235-237
 Traven, Bruno, 35
 Truffaut, François, 212, 237
 Turner, Lana, 115
 Unión Soviética, 35-36, 175
 Urbina, Luis Gonzaga, 153
 Urquiza, Concha, 200
 Urrutia, Jorge, 128, 233
 Urueta, Chano, 34, 196, 199, 202, 204-
 206, 236
 Uxmal, 198
 Valdemar, 212
 Valle Inclán, Ramón del, 35
 Vanoye, Francis, 47, 233
 Vargas Llosa, Mario, 122
 Velázquez, Diego, 216
 Venecia, 13
 Venezuela, 196
 Vicens, Josefina, 35, 200
 Villa, Francisco, 143
 Villatoro, Gustavo, 204
 Villaurrutia, Xavier, 153, 199, 205, 233
 Villoro, Luis, 197, 233
 Vivanco, Luis Felipe, 21-23, 214
 Volonté, Gian Maria, 15
 Webb Peoples, David, 192
 Weber, Michel, 137, 141, 149
 Wiene, Robert, 105, 236
 Wilder, Billy, 60
 Wolf, Sergio, 47
 Yarinacochoa, 122-123
 Yglesias, Jorge, 53
 Yucatán, 198, 201, 207, 230-231
 Zapata, Emiliano, 203
 Zavattini, Cesare, 15
 Zimmerman, Fred, 204, 237
 Zumaya, Amado, 36

INDEX RERUM

- adaptación, 34-37, 46-47, 50-51, 57,
116-119, 125, 127, 129, 153, 156,
159-160, 182, 202
- años cincuenta, 6, 13-14, 27, 151, 155,
157
- años sesenta, 12, 14, 17, 19, 25, 27, 70,
77, 82
- años setenta, 35-36, 38, 43
- argumento, 35, 37-38, 90, 118, 141-
143, 145, 160, 200-202, 204-205
- auricularización, 94
- boom, 12, 25
- censura, 23, 33, 77, 158
- chisme, 71, 164, 177, 227
- cine impuro, 46
- cine mudo, 58, 89, 98, 100-102, 106
- cinefilia, 154, 211, 221, 223
- cine-novela, 88, 90-91, 93-94, 96-101,
103-105, 107-108
- civilización y barbarie, 210
- contemporáneos, 152-153, 180
- cosmopolitismo, 28, 158, 176-177
- cubanidad, 54-55, 57
- decorado, 25, 46, 48-49, 56-57, 59, 96
- diégesis, 71, 93-94, 97-100, 112, 124,
182
- dilatación, 50, 75-76
- discurso filmico, 12, 37
- Edad de Oro, 141, 152, 157, 159
- errancia, 164
- escenografía, 21, 25, 58, 113
- espacio, 19, 22, 24-26, 45-59, 63, 77-
78, 81-82, 99-100, 103, 110, 115,
123, 125-126, 130, 144, 190, 210,
216, 221, 223, 229
- existentes, 127-128
- éxito, 15, 25, 64, 133, 196, 204, 214
- expresionismo, 81, 104-106
- fantástico, 12, 14-15, 22-23, 28-29, 36,
65-72, 75, 77, 81-83, 185, 226-227,
230-231, 233
- figura quiástica, 20
- flashback*, 39, 79, 182, 184-185
- focalización, 71-72, 78-79, 93-94, 96-
98
- folclorismo, 206
- fotografía, 36, 56, 107, 141, 155, 159,
187-192, 198, 205
- frontera, 62, 94, 125, 182-184, 186-
190, 225, 227
- gótico, 25-26, 231
- Guerra Civil, 139, 158, 207
- Guerra de Castas, 207, 227
- Guerra Mundial, 33, 38, 157-158, 168
- guion, 14-15, 34-36, 50-52, 54, 60, 71,
88-90, 99, 108, 116, 138, 141-142,
144-160, 180-183, 185, 199-200,
202, 205-206, 223, 229-231
- identidad, 53-55, 57, 60, 72, 80, 117,
164-166, 177, 187, 190, 192, 197,

199, 232
 ideología, 37, 42, 114, 186, 198, 203-204, 206, 220
 impresionismo, 154
 indígena, 39, 196-198, 206-207
 indigenismo, 43, 197, 233
 industria del cine, 34
 intertextualidad, 24, 80, 105
 intertítulo, 90, 98-101
 isotopía, 16-17, 76
 jicarismo, 206
 lenguaje cinematográfico, 71, 128, 211
 liminalidad, 63-64
 memoria, 18, 43, 72, 95, 163, 166-168, 173, 176-177, 191-192, 210, 215, 219
 nacionalismo, 28, 198, 203, 206, 213, 216, 231, 233
 narratividad, 62, 128
 narratología, 46-47, 93, 96-97
 neorrealismo, 13-15, 27, 154
 nouvelle, 28, 48, 79, 225
 novela gótica, 11, 24, 26
 nuevo cine, 155
 ocularización, 69, 78-79, 93-95, 97
 oralidad, 122, 129, 131
 petróleo, 137-140, 142-143, 146, 148-149
 picado, 91
 poética de posguerra, 27
 primer plano, 38, 76, 79-80, 97, 102, 106, 149, 169, 185, 202
 producto fílmico, 18, 129
 realismo, 27-29, 37, 48, 79, 83, 215, 216
 recepción, 13, 18, 27-28, 36, 146, 201, 211, 213-214, 229
 reconocimiento, 185, 198, 201, 203, 216
 reescritura, 51
 Renacimiento, 46, 158, 226
 revolución, 15, 27, 53, 55, 62-64, 77, 112, 138-139, 143, 147, 196, 198, 201-204, 227
 secuencia, 21, 37-39, 42, 52, 58, 76, 79, 80, 92, 98-99, 105, 110, 112, 115, 117, 123, 182-184
 silencio, 21, 41, 65-68, 74, 81, 91, 166, 184, 218
 sobrepresión, 103
 spaghetti western, 15
 surrealismo, 105-106, 149, 154, 210-211, 213-214, 219-220, 222, 224
 suspenso, 33, 36, 39, 43, 75, 113-114, 146, 231
 teatralidad, 121
 tecnologías, 131
 texto literario, 12, 16, 18, 23-24, 37, 45-46, 49-50, 76, 91, 127
 tiempo cronológico, 126
 tiempo cuantitativo, 126
 transgresión, 19-20, 24, 83, 226, 230
 transmisión, 102, 125, 128, 132, 163-164, 166-167, 172, 175-177
 transposición, 15, 18-19, 65, 69, 71, 75-77, 108, 114-117, 128-129
 travelling, 91, 115, 169
 vacío, 43, 67-68, 74, 81-83
 violencia, 40, 72, 139-140, 144, 183
 western, 142, 181, 226