

*UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA
PROGRAMA DE DOCTORADO
EN TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA*

LITERATURA Y CINE EN VENEZUELA

TESIS DOCTORAL DE

DIANA MEDINA MELÉNDEZ

*DIRECCIÓN: DRA. MERI TORRAS
TUTORÍA: DRA. LUZ MARINA RIVAS*

BELLATERRA, SEPTIEMBRE DE 2006

*A mis padres.
A mis hermanos,
especialmente, a Mariela.
Por su valentía y fortaleza.
Porque no existe novela
o película alguna, que supere
el regalo de mirar junto a ella por
la ventana del horizonte.*

Agradecimientos

El largo recorrido que ha supuesto realizar esta investigación, no hubiera sido posible transitarlo sin el apoyo de cada una de las personas que nombraré a continuación. Asistida por una memoria frágil, confío en el afecto para no dejar a ninguna en los márgenes del recuerdo. Agradezco a:

La Universidad “Simón Bolívar” a través de su Departamento de Desarrollo Profesional y, muy especialmente, al profesor Aquiles Martínez, quien me animó a esta aventura.

Luis Felipe Moreno, del Archivo de la Cinemateca Nacional de Caracas. Sin su apoyo y amabilidad constantes, no hubiera sido posible acceder a las copias de algunas de las películas aquí trabajadas.

Olegario Barrera, por creer en este proyecto y hacerlo, además, sin hacerme pasar por los regímenes protocolares y burocráticos que, a veces, rondan el imaginario de los cineastas. Mi más sincera gratitud, asimismo, por permitirme asaltar su biblioteca y donarme parte del material revisado para *Pequeña revancha*.

La Doctora Meri Torras de la Universidad Autónoma de Barcelona por su amable acogida en estas tierras catalanas, por ofrecerme su apoyo y afecto, y por haber dirigido esta investigación.

La Doctora Luz Marina Rivas de la Universidad Central de Venezuela por confiar en este proyecto y por su entrañable amistad y soporte en la distancia. Hoy por hoy, creo que esta tutoría fue aceptada porque Girona, Cadaqués y Púbol hechizaron el viaje de profesores, convirtiéndolo en viaje de amigos. Habrá que regresar a Girona, entonces, siempre.

Al Doctor Carlos Pacheco, de la Universidad Simón Bolívar, que, con un pie en Girona y otro en Caracas, confió en este trabajo y me regaló la oportunidad de hacerlo partícipe de sus proyectos.

A mis amigas y amigos:

Mariana Sandez y a Filippo Gilardi. Amigos, colegas, lectores...Mis más sincera gratitud por la generosidad de sus lecturas y el apoyo a lo largo de todo este trabajo.

La Doctora Laura Sánchez, amiga y confidente. Con ella, vinieron *todos* los demás desde México, Ecuador, Francia, Escocia, Irlanda y Catalunya. Mi más profunda gratitud por su cariño y su solidaridad. Asimismo, mi más profunda gratitud a Judit Ferrando, coguionista del medimetraje *Les drassanes de Monterrey* (en post producción; se espera su estreno para el próximo mes de marzo); proyecto en el que he participado gracias a su generosidad y afectos entrañables.

Nico, Vanesa, Byron y Christelle. Equipo excepcional de directores y guionistas del documental *¿Existe un plato francés típico?* (sin fecha prevista de estreno), y de los cortos de ficción *El viaje eterno* y *Casa de campo* (estrenados en la más absoluta intimidad). Gracias a estos proyectos me revelaron la magia de la amistad y de la compañía.

Lidia, Fabrice y Nadege, coguionistas del cortometraje *¡Llámame!* (sin montar aún). Proyecto fílmico con el que, además de actuar, tuve el gusto de conocerlos y de disfrutar de sus ocurrencias laborales.

Angels, Anna E., Anna M., Carmen, Carmen P., Dora, Edurne, Eva, Pilar y Roser. Mis respetos y admiración para cada una de ellas. Mujeres admirables por la voluntad, el esfuerzo y la constancia con los que cada mañana dicen sí a la vida. Mi afecto profundo para ellas porque me hicieron parte de sus vidas, me regalaron la riqueza del idioma catalán y, entre cada sorbo de café, hicieron que Barcelona se convirtiera en mi hogar.

Irene e Isabel, colegas y amigas que con el mejor de sus cariños siempre cruzaron el Atlántico para animarme a seguir con mis planes.

Pedro, amigo fiel y compañero de camino. Mi más sincero reconocimiento por su cariño y dedicación en la culminación de esta etapa de vida.

Índice

<i>Introducción</i>	<i>1</i>
<i>Marco Teórico</i>	<i>13</i>
1.- Literatura comparada y cine	13
2.- Los tópicos del contexto	20
2.1.- Efectos análogos	26
2.2.- Autorías, Literaturas y Cines	28
2.3.- Respeto por la obra maestra o cómo salir rápidamente de (cierta) la literatura	32
2.4.- Respeto por lo impreso: estatus social, académico y editorial	39
2.5.- El prestigio del eterno retorno	47
2.6.- El público: los públicos	47
2.7.- La literatura del cine	50
3.- Elecciones	51
3.1.- Palabra/imagen: sentido del término transposición	51
3.2.- Tipologías	56
4.- Mediación narrativa fílmica	58
4.1.- Relato literario y relato fílmico	61
4.2.- Mediación narrativa e imaginarios identitarios	66
4.3.- Lo narratológico y lo cinematográfico	70
5.- Contextos del corpus	72
<i>Vitrinas ficcionales en Venezuela. Encuentros entre la literatura, el cine, las palabras y las imágenes</i>	<i>83</i>
1- Miradas y versiones críticas	83
1.1.- Los deberes de las transposiciones	83
1.2.- Detrás de las cámaras y de las palabras	87
2.- Diorama de las transposiciones fílmicas (1910-2006)	92
2.1.- De La dama de las cayenas a La trepadora	92
2.2.- Nos quedamos prendados del lunar de María Félix mientras llegaba la balandra: la estética del exceso	96
3.- Del teatro, la novela, el cine y la televisión: Román Chalbaud por sí mismo	104
4.- El último tercio del siglo XX: apuntes sobre de la centralidad de la violencia a la dispersión como norma	105
5.- El turno de la palabra	107
6.- Las palabras de las imágenes	109
<i>La intimidad entre los umbrales: en torno a Ifigenia</i>	<i>117</i>
1.- Voces en torno al filme	118
1.1.- Las pérdidas en el punto de mira	118
1.2.- Voz del director	120
1.3.- La versión libre y los modelos narrativos: de la intimidad escrita a la intimidad mostrada	124
1.3.1. Argumento y enunciación en la novela	125
1.3.2.- Argumento y enunciación en el filme	128
1.3.3.- Los márgenes de la versión libre	130
1.4.- La voz (¿lejana?) del mito	134
2.- Umbrales	136
2.1.- Off/in/over de los bordes	136

2.1.1. Fronteras difusas _____	136
2.1.2.- Umbrales como símbolos _____	138
2.1.3.- Puesta en escena _____	140
2.2.- Al ritmo de los espejos _____	143
2.2.1- La “imagen”: cercando los bordes de Lulú _____	144
2.2.2.- Segundo umbral. Las auto contemplaciones: de la imagen resumen a la imagen retadora _____	150
2.2.3.- Tercer umbral. Herirse delante del espejo _____	159
2.2.4.- Cuarto umbral. Ventanas y espejos de la emotividad silenciada _____	170
2.2.5.- Ficción y realidad ante el espejo _____	181
<i>La poética del olvido entre “Oriane, tía Oriane” de Marvel Moreno y Oriana de Fina Torres</i> _____	195
1.- Pautas para el diálogo entre Moreno y Torres _____	196
1.1.- Apuntes para el diálogo con Marvel Moreno _____	196
1.2.- Al borde de la página en blanco _____	204
1.3.- Tres miradas de lo femenino en la filmografía de Fina Torres _____	205
1.4.- Mujeres de cuentos _____	210
1.5.- Cuento y filme: vínculos (des)conocidos _____	210
1.6.- Asuntos internos: Oriana en la filmografía venezolana _____	212
2.- A veces, recordar es vivir para olvidar _____	216
2.1.- Mirar hacia el pasado _____	217
2.2.- Los pliegues del tiempo _____	219
2.3.- Fulgores de la ensoñación _____	230
2.3.1.- Descubrimiento _____	231
2.3.2.- Ruidos y columpios: o como entran los desconocidos _____	239
2.3.3.- Hacia, desde, por el mar: la figuración del amante _____	240
2.3.4.- La narrativa de los cuerpos desde el jardín _____	246
2.3.5.- Para una estética de la intimidad _____	253
2.3.6.- Últimos fulgores del recuerdo _____	255
2.3.7.- Gritos y susurros _____	260
<i>De la novela al filme: imaginario íntimo del intelectual en Reinaldo Solar</i> _____	273
1.- Niveles de la mediación narrativa _____	274
1.1.- Volver a Gallegos ¿para qué? _____	274
1.2.- Mediación narrativa galleguiana desde la crítica _____	278
2.- Los linderos de la mediación narrativa en la adaptación fílmica _____	282
3. El personaje intelectual _____	285
3.1.- Esas miradas inquisidoras _____	285
3.2.- El pensador: marco para el filme _____	290
4. Máscaras del intelectual _____	293
4.1.- Escoja la máscara que indique progreso _____	293
4.2.- Elija cómo vestirse de palabras _____	309
4.3.- Invitación al baile de máscaras _____	320
4.4.- Las máscaras del arte para vestir la intimidad _____	331
4.5.- Morir con la máscara puesta _____	336
5.- ¿Y el mal que es el país? _____	342
<i>El juego de las mediaciones narrativas en Los platos del diablo</i> _____	349
1.- Mediaciones _____	351
1.1.- Mediación literaria extrafílmica _____	351
1.2.- Mediación narrativa y propuesta cultural: _____	353
2.- Eduardo Liendo y la intimidad de la escritura _____	355

2.1.- Los platos del diablo: sobre el arte de (no) novelar	357
2.2.- Intimidad de la escritura: parodia y performance	360
2.2.1.- Insultos y presagios: descubriendo al asesino	361
2.2.2.- En torno a cómo ser escritor	362
2.2.3.- Voces femeninas	369
2.2.4.- Sobre la crítica	371
2.2.5.- Kafka: un cuadro, una mirada, un testigo	372
2.2.6.- El tiempo de la metalepsis	373
2.2.7.- Daniel Valencia: la iteración y el doble	376
2.2.8.- El triunfo de la síntesis	380
2.2.9.- La intimidad del otro	381
2.2.10.- Ante el abismo de las citas, sólo queda citar	384
3.- Los platos del diablo en el cine: la reivindicación del escritor	387
3.1.- La intimidad visualizada del escritor: el narrador	388
3.2.- Subjetividad	396
3.3.- Un cuento y un fotograma para Lisbeth	399
3.4.- Una sola voz para Sindia	404
3.5.- Tres voces para el plagio: el doble	407
3.6.- Graciela: la última y definitiva	413
<i>De La composición de Antonio Skármeta a Pequeña revancha de Olegario Barrera</i>	427
1.- Contextos de producción y recepción	428
1.1.- Autores	428
1.2.- De Tema de clase a La composición	430
2.- Imaginarios en convivencia: para una narrativa de la cotidianidad	434
3.- Los juegos del saber	443
3.1.- El objetivo: el saber de la delación	443
3.2.- Añadidos y cambios	444
3.3.- Interrogar al mundo: palabras y cosas dispersas	446
3.4.- (De) nominaciones	454
3.5.- A escribir la prosa de la intimidad	462
3.6.- La cotidianidad de la identidad	469
3.7.- El turno de la composición	474
<i>Conclusiones. Variaciones imaginativas</i>	483
Variaciones imaginativas ficcionales	487
<i>BIBLIOGRAFÍA</i>	499
Bibliografía directa	499
Bibliografía indirecta	499
<i>Anexos</i>	513
Anexo 1.- Transposiciones fílmicas venezolanas	513
Anexo 2.- Fichas artísticas	525

Introducción

En el marco de la literatura comparada con el cine, nos hemos propuesto indagar, reflexionar y analizar algunas transposiciones fílmicas del cine venezolano. Una de las motivaciones –y dificultades– principales para abordar este tema de estudio fue la escasa producción teórica y crítica sobre las transposiciones que dieran cuenta de las complejas relaciones interartísticas en la filmografía venezolana. Habría que afirmar que desde sus inicios –como en todas las filmografías– hasta hoy, el cine y la literatura venezolanos han interactuado de modo tan permanente como desigual. Intercambio que no pocas veces ha sido descalificado –cuando no ignorado– a favor de la literatura. Por esta razón, nos animamos a intentar detenernos en un corpus fílmico del que era posible evaluar las concepciones sobre la literatura, el cine y los modelos narrativos compartidos.

Ante un corpus extenso, variado y complejo, uno de los retos fue la exploración teórico-crítica en el ámbito nacional. Nuestra primera sorpresa fue encontrar pocos estudios que intentaran, antes que cuestionar el papel de la literatura, evaluar cómo se establecían los niveles de interacción entre ambas artes. Esta escasez, paradójicamente, contrasta con la, casi, inabarcable bibliografía que se ha aportado sobre el estudio de las transposiciones fílmicas en otras latitudes.

Ahora bien, nuestra investigación indaga en modelos teóricos –literarios y fílmicos– tipologías y paradigmas sobre la práctica de la transposición, con la finalidad de sistematizar el corpus de Venezuela. En este sentido, hemos escogido un corpus determinado para establecer niveles del análisis comparado.

Por lo general, este nivel comparativo dejaba de lado problemas, prejuicios y valoraciones que, si bien se orientaban hacia el análisis comparado, dependían de las definiciones sobre la literatura y el cine. Es decir, trascendían la mera comparación para evaluar ya no sólo el filme con relación a la literatura sino que se orientaban a cuestionar al cine por sus modos de operar hacia la literatura. De este modo, en cada valoración sobre un filme y su referente literarios nos topamos con prejuicios y problemas extrafílmicos y extraliterarios que al revisarlos ofrecían un mayor campo de

reflexión y permitían profundizar en las especificidades de la práctica. Modelos narrativos –literarios y fílmicos–, el lugar idealizado de *cierta* literatura, las valoraciones críticas de la academia, el papel de la cultura del libro o de las políticas editoriales constituyen núcleos fundamentales del intercambio interartístico que enriquecen el análisis comparado.

En este sentido y en primer lugar, nos propusimos una investigación de carácter dialógico e intersistémico que permitiera establecer niveles del encuentro. Desde estas perspectivas, la posibilidad que se abría era bajar de tono los tópicos de fidelidad y traición, entre otros, que, con frecuencia, se emplean para calificar una práctica mucho más compleja. El corpus fílmico venezolano, en general, registra diferentes etapas y concepciones críticas tan variopintas que la calificación de fiel o infiel perdía su operatividad y, sobre todo, eludía la posibilidad de indagar en los intersticios, silencios, (des)niveles, de esas concepciones críticas a lo largo de cada década.

Paralelamente, en no pocos estudios el análisis comparado resulta de una extrema debilidad porque se sostiene sobre una búsqueda frenética del original literario. Por ello, en nuestra investigación, más que “encontrar” el texto perdido, nos interesa establecer el análisis a partir, primero, de la diferencia de medios –palabra e imagen–, sin ánimos de establecer analogías, sino, antes bien, de resaltar la búsqueda tanto de equivalencias y semejanzas como de las diferencias. Segundo, si bien estamos de acuerdo en que un filme debe ser evaluado, fundamentalmente, por logros estéticos, narrativos o fílmicos, el análisis comparado no se establece para cuestionar las diferencias como pérdidas ante el literario. En tanto prácticas diferenciales y diferenciadoras, las transposiciones fílmicas devienen en prácticas fronterizas; por ello, antes que tildar de pérdidas del texto literario, asumimos un estudio donde las diferencias con el texto literario son tan valiosas como los aciertos en la construcción de las semejanzas de los modelos narrativos. Ahora bien, si aparecen términos como, por ejemplo, *vulgarización* o *reducción* de la obra literaria en el filme, serán tomados en cuenta para evaluar los registros y (des)niveles de diálogo cultural.

En segundo lugar, el análisis comparado, desde los fundamentos de la narratología, ofrecía la posibilidad de plantearnos un hilo conductor que permitiera escoger una muestra del corpus fílmico y estudiarlo tanto por transposiciones –y, así

ofrecer diferentes modelos de abordaje fílmicos y literarios— como por un tema de estudio que orientara el análisis narratológico. En este sentido, escogimos una muestra de transposiciones fílmicas en las que era posible analizar el imaginario ficcional de la intimidad y la subjetividad. En cada referente literario y su transposición fílmica, nos preguntamos sobre cómo se realiza la configuración de la intimidad en el marco de una narrativa de la cotidianidad, intramuros, de habitaciones y casas tomadas por personajes sujetos antes que colectividades.

Se eligió un grupo de películas realizadas en Venezuela entre 1980-1995. Nos referimos, concretamente, a *Ifigenia* (1987) de Iván Feo, basada en la novela homónima (1924) de Teresa de la Parra; *Oriana* (1985) de Fina Torres, basada en el cuento "Oriane, tía Oriane" (1975) de Marvel Moreno; *Pequeña revancha* (1984) de Olegario Barrera, según en el cuento "La composición" (1978, aproximadamente) de Antonio Skármeta; *Reinaldo Solar* (1986) de Rodolfo Restifo, a partir de la novela homónima (1920) de Rómulo Gallegos y, por último, *Los platos del diablo* (1993) de Thaelman Urgelles, basada en la novela homónima (1985) de Eduardo Liendo.¹

Como no se pretende establecer líneas generales —ya muchas vienen dadas por la teoría de la transposición—, el corpus seleccionado posee un rasgo en común: reúne transposiciones fílmicas en los que las historias discurren intramuros, en la cotidianidad del hogar. No son obras de amplio espectro sobre una lectura social e histórica del país. Son historias mínimas, de personajes y de ventanas pequeñas desde las que se mira hacia algunas de las muchas calles de un país. O umbrales a través de los cuales el “país” en su figuración más familiar entra con sus prejuicios, sus torturas y sus convenciones. O resquicios donde se teje la locura con la cual se espera el reconocimiento de ese país prefigurado en casa. Por ello, a manera de hipótesis, nos planteamos establecer pequeños cruces entre los imaginarios narrativos ficcionales y sus transposiciones fílmicas o imaginarios re-imaginados; es decir, de imaginarios fílmicos que han partido de imaginarios textuales ya constituidos con fines tan variados como conocidos gracias a las tipologías propuestas por los teóricos.

¹ El carácter parcial de mi trabajo radica, entre otros aspectos, en que se abordarán, principalmente, textos narrativos —novelas y cuentos— que han dado lugar a *largometrajes de ficción*. Las transposiciones sobre los textos teatrales y las del formato del cortometraje —de ficción y documental— son un campo igualmente extenso y complejo que ameritaría una investigación aparte.

Esta interacción entre lo público, lo privado y lo íntimo no es, ni mucho menos, un rasgo exclusivo de este corpus. Buena parte del cine en general y, de otras transposiciones, en particular, ofrecen la posibilidad de indagar cómo desde esas subjetividades singulares se tejen las historias mínimas en un contexto socio-político conflictivo. Dos de las más interesantes son, sin duda, *Desnudo con naranjas* (1995) de Alberto Lamata y *Golpes a mi puerta* (1993) de Alejandro Saderman: ese país que espera detrás del lienzo en la primera o de la habitación en la segunda, para, de alguna manera, rescatar el sentido de vivir. Otro filme interesante para indagar esa relación entre lo público y lo privado es el excelente filme *Juan Topocho* (1978) de César Bolívar, basado en el cuento de Rafael Zárrega. ¿Y cómo olvidar el final de *Florentino y el Diablo* (1999) de Michael New, en el que los muertos por la violencia injustificada, regresan para romper el espacio público y convertirlo en un espacio colectivamente íntimo marcado por la solidaridad y la esperanza?

Historias de la vida privada y cotidiana en las que baja de tono la presencia del gran discurso social son características de la literatura venezolana de los '80. Sin embargo, el corpus da cuenta de textos producidos en fechas distantes. De manera tal, que no estamos trabajando sobre un rasgo de época sino sobre cómo, en un momento determinado, los relatos fílmicos se aproximan y asumen ciertos universos narrativos donde la construcción del espacio del personaje es fundamental, en virtud de sus modos de construir-se su identidad desde el ámbito íntimo. Hombres de letras perdidos en sus devaneos (*Reinaldo Solar* y *Los platos del diablo*), mujeres encerradas en rígidas convenciones familiares (*Ifigenia y Oriana*) y niños cuyas realidades alivian el peso de un gran entorno amenazante (*Pequeña revancha*) son algunas de las directrices que sostienen este proceso de reconocimiento de diferentes modelos narrativos fílmicos y literarios.

Para centrar mejor el problema de la construcción del imaginario ficcional íntimo y subjetivo, tanto en los textos literarios como en las transposiciones basadas en estos, escogimos algunas orientaciones teóricas. En este sentido, nos preguntamos por las *mediaciones* narrativas, discursivas o fílmicas que permitieran evaluar cómo se construyen los imaginarios. De esta manera, por ejemplo, para indagar en la construcción del imaginario íntimo femenino en *Ifigenia y Oriana*, abordamos el papel y funcionamiento de la mediación de los umbrales. Espejos, ventanas, puertas, cofres,

toda una retórica del espacio fronterizo que media como apoyatura narrativa y discursiva en la conformación de las subjetividades de las protagonistas. En el caso de las películas y novelas *Reinaldo Solar* y *Los platos del diablo*, reflexionamos por el impacto de la mediación discursiva, toda vez que afrontamos textos en los que se plantea la refiguración del personaje intelectual y del escritor en permanente crisis de identidad gracias a –y a través de– la hiperbolización de sus propios discursos y máscaras. La palabra en estos personajes está en confrontación con su capacidad de decir. Y, por último, en el caso de *Pequeña revancha*, volvemos sobre la mediación de los discursos en la construcción de la intimidad e identidad del niño protagonista pero, a diferencia de los adultos de los textos anteriores, aquí se trata de jugar, estratégicamente, con las palabras en una apuesta abierta por la imaginación y la creatividad.

El entramado de esta investigación parte de una panorámica teórico–práctica en la que se asientan las bases –y nuestra propuesta– para el análisis de las transposiciones dentro de un marco dialógico, teniendo como norte la intención de contribuir a ampliar y desarrollar la reflexión teórica sobre el amplio corpus de las transposiciones fílmicas realizadas en Venezuela. Por ello, la primera parte consta de dos capítulos: en el primero de carácter exploratorio, se tratan las distintas concepciones sobre las transposiciones fílmicas, y en el segundo, se revisan algunos de esos tópicos en el contexto de la filmografía venezolana.

El primer capítulo se presenta como un panorama general en el que establecemos los parámetros del intercambio interartístico entre literatura y cine y se reúnen los tópicos y tendencias más comunes sobre las transposiciones. Es decir, puede que sigan surgiendo los prejuicios en torno a esa relación: fallida, incorrecta, indebida, traicionera y, en el mejor de los casos, respetuosa. Pero en este trabajo estos prejuicios importan como líneas que surcan parte de la epistemología crítica y no como juicios de valor para evaluar el corpus de textos fílmicos. Interesa, entonces, establecer un diálogo imaginario entre dos sistemas de comunicación diferentes y complejos intra e interartísticamente. De este modo, abordamos problemas tales como la figuración de los maestros –escritores o cineastas– y su peso específico en la evaluación o elaboración de una película determinada; revisamos juicios como la búsqueda de analogías –antes que

de equivalencias– y otros aspectos como el papel de las academias, el público o la fluidez del circuito editorial como puente entre la literatura y el cine.

Otros tópicos que abordamos en el primer capítulo giran en torno a ciertas exigencias de que un filme transpuesto debe ser fiel al texto literario, más allá de que sea o no buen filme, así como que el cine, si se acerca a la literatura, debe ser capaz de resolver por sus propios medios problemas literarios que, de algún modo, reiteren las “mismas” emociones generadas por los textos literarios. Aunque los abordamos en el primer capítulo, estos juicios nos permitieron diseñar las bases del segundo capítulo con la finalidad de indagar sobre algunos de los paradigmas desde los cuales los/as críticos/as –literarios/as o cinematográficos/as–, directores/as y escritores/as venezolanos/as establecían sus consideraciones.

En el caso del corpus venezolano nos encontramos con prejuicios como la idea de la dependencia del cine respecto de la literatura o la descalificación de las transposiciones porque no ofrecen una “relectura histórica” del país. Para otros, sin embargo, la presencia de la literatura, en general, no sólo es positiva porque otorga cierto prestigio sino que, además, es considerada como baza sólida –aunque no tan eficaz como se cree– para la aprobación del financiamiento estatal. Entre unas y otras visiones, nos parece fundamental ofrecer una panorámica general, primero, de algunas de las visiones críticas más relevantes; luego, de varios momentos clave de la filmografía a partir de algunas muestras de transposiciones a lo largo de la historia y, por último, de una muestra representativa del diálogo *detrás de las cámaras* en la que citamos a guionistas y escritores que han participado, de alguna manera, tanto en cine como en televisión a través de sus guiones o miradas narrativas.

Nuestro objetivo al proponer esta panorámica no radica en un estudio “evolutivo”, sino que intentamos sistematizar diferentes variables sobre los modos de aproximación a la práctica de las transposiciones. En este sentido, se trata de exponer cómo según un contexto y una época determinados prevalecen ciertos juicios o concepciones sobre lo literario y lo fílmico. Por ello, importa resaltar tanto los juicios en torno, por ejemplo, a las fallidas transposiciones de las novelas de Gallegos en la cinematografía mexicana de la década de los '40, como las elisiones y silencios en torno a otras transposiciones que esos mismos juicios ofrecían por toda respuesta.

La segunda parte de la investigación se compone de dos capítulos: el tercero y el cuarto, en los que se realiza primero el análisis comparado de *Ifigenia* de Iván Feo, a partir del texto de Teresa de la Parra y, a continuación, el estudio de *Oriana* de Fina Torres, basada en el cuento de Marvel Moreno. Además de representar modelos diferentes de transposiciones fílmicas, ambas producciones y textos literarios tienen en común tanto la figuración del imaginario íntimo femenino como el hecho de que éste se construye a partir de la función de los umbrales.

En el tercer capítulo dedicado a *Ifigenia*, abordamos, en primer lugar, los contextos de producción y recepción críticas del texto literario, del fílmico y de la transposición. Esta revisión resulta imprescindible para configurar y ampliar el diálogo imaginario entre ambas producciones y reflexionar sobre el tipo de transposición fílmica que representa. Igual panorama se ofrecerá en el resto de los capítulos de las obras. Seguidamente, se establecen líneas comparativas a partir del eje de los umbrales; concretamente, hemos diseñado el capítulo a partir del ritmo que en el filme adquiere la presencia de los espejos y que permiten aproximarse a la novela –donde asumen un valor primordial–, y evaluar las diferencias y semejanzas entre los modelos narrativos. En este sentido, a través del ritmo de los espejos podremos revisar el diseño ficcional de una intimidad femenina que, si al principio se ofrece como imagen de un mundo parisino que no logra encajar en una Caracas chata, al final permiten poner de manifiesto el sacrificio de la joven ante las fuertes convenciones sociales. El espejo es su morada y su mirada y desde él, se observan tanto sus cambios como los del propio cine.

La figuración ex-céntrica de Moreno permite abrir otras líneas del diálogo sobre la recepción y producción tanto de su obra narrativa como de la comparación con el filme de Torres, orientaciones iniciales del cuarto capítulo. A través de Moreno concretamos algunos de los problemas mencionados en el marco teórico: el lugar periférico del autor y su obra, el desconocimiento de la fuente literaria, o cierta marginalidad en relación a su figuración pública que, de alguna manera, alcanzó al filme. Por su parte, la condición ex-céntrica anotada sobre Moreno no es ajena a Torres y su filmografía sobre la que ofrecemos algunas ideas; finalmente, y tras intentar sistematizar el tipo de transposición resultante de esta asociación de textos, examinamos el recorrido que ofrecen ciertos umbrales como el mar, el cofre, los armarios y el espejo.

Umbrales que adquieren una dimensión fundamental dado que funcionan como capas de la memoria y el olvido. La intimidad guardada pone en cuestión el valor del recuerdo: parece que, al final, el olvido es la alternativa que rige los sentidos de identidad.

La tercera y última parte se compone de tres capítulos dedicados a analizar los filmes *Reinaldo Solar* de Rodolfo Restifo, según la novela homónima de Rómulo Gallegos; *Los platos del diablo* de Thaelman Urgelles, basado en la novela homónima de Eduardo Liendo y, por último, *Pequeña revancha* de Olegario Barrera a partir del cuento “La composición” de Antonio Skármeta. El uso –desmedido– de la máscara en los dos primeros constituirá, en el último capítulo, una estrategia para salvaguardar la eficacia de los discursos.

En el capítulo quinto, concretamente, la transposición fílmica de *Reinaldo Solar* no sólo se leyó como una *adaptación* –tipo de transposición fílmica– sino que, además, medió como homenaje a los valores e ideología de la figura y la obra de Rómulo Gallegos. Pero, más allá del homenaje, la figura de Gallegos funcionó en el agenciamiento de ciertas explicaciones sobre los problemas y fracasos del imaginario intelectual venezolano. Proximidad con la obra literaria que, sin embargo, ofrece a su modo, una mirada crítica sobre el palabrerío, la exageración discursiva, el habla tonta que surgen de personalidades descentradas e inmaduras, signadas por el abuso de diferentes máscaras al uso de los tiempos y de los impulsos. En este sentido, el elemento a comparar a partir de los modelos narrativos es la re–figuración ficcional de los personajes intelectuales mediados por las palabras que van perdiendo consistencia a medida que las enuncian. Si por un lado legitiman su figuración pública, por el otro, al desgastar las palabras por la vía de la queja y la exageración, ponen en peligro y desuso su propia inserción en el ámbito socio–cultural.

En el capítulo sexto, la exageración de los discursos y el descentramiento del sujeto escritor son, de nuevo, tema de discusión y análisis comparado en *Los platos del diablo* de Thaelman Urgelles, basado en la novela homónima de Eduardo Liendo. Desde posturas estéticas diferentes, cada texto aborda el colapso de la figuración del escritor y de su entorno literario. Después de revisar las diferentes posturas críticas sobre ambos textos, el análisis comparado se centra en la mediación narrativa ficcional en torno a las figuras del narrador y del personaje principal. El empleo de máscaras, el

tema del doble, el re-figurarse como otro, conforman un imaginario del escritor descentrado a través del cual se resquebraja la mediación y la validez de las palabras y los discursos.

En el séptimo y último capítulo exploramos el cuento “La composición” de Antonio Skármeta y la transposición fílmica *Pequeña revancha* de Olegario Barrera. El diálogo imaginario entre los contextos de producción y exhibición nos permite revisar los (des)niveles y las diferencias surgidas entre ambos con el tiempo. Asimismo, en el análisis nos centramos en la función de la mediación narrativa como constitutiva de la intimidad del imaginario infantil. Pero, a diferencia de los personajes de los dos capítulos anteriores, el empleo de las máscaras se redimensiona en su condición de juego, de estrategia de revancha ante el poder opresivo. Padres, militares y niños conforman una red de saberes como soporte del poder. Ganará, no el que logre saber más, sino el que explore en las palabras la posibilidad de rearmarlas en la escritura como cebos escritos distraídamente.

En cada análisis importará la posible tipología; sin embargo, será aún más relevante definir desde qué paradigmas esas películas se posicionan con relación al texto literario, su funcionamiento -el esperado o el buscado, quizá, el fallido- en una época en concreto. Desde esas intenciones es posible indagar el contexto dialógico que todas estas películas poseen como condición común ante sus textos literarios.

En el diseño de esta investigación nos planteamos una mirada transversal, antes que diacrónica o sincrónica. Explorar, indagar y ofrecer un macro desde el cual los análisis de las transposiciones fílmicas permitieran ir de los textos y sus modelos narrativos a sus contextos, tejidos por narrativas tan poderosas como los juicios en torno al “deber ser” de ciertos modos de expresión artística. Por ello, esta investigación es una propuesta parcial y tentativa, desde la cual abrir el debate y el diálogo sobre las maneras en que las producciones narrativas interactúan y modelan los imaginarios culturales.

PARTE I

Marco Teórico

1.- Literatura comparada y cine

Hasta ahora, la obra crítica de Julio Miranda ha sido la referencia más importante para indagar en la relación entre literatura y cine en Venezuela. Libros como *En Off. Cine y narrativa en Venezuela* (1982), *Palabras sobre imágenes. 30 años de cine venezolano* (1994) o *Cine de papel* (1995), entre otros, son lecturas valiosas e ineludibles para los investigadores. Sus observaciones, muchas de ellas polémicas, invitan a la reflexión sobre las transposiciones; por ello, consideramos oportuno revisarlas a la luz de algunos parámetros del amplio campo de esta práctica fílmica.¹

Su mirada sobre esta relación es, cuando menos, pesimista. Básicamente, se orienta hacia la superioridad de la literatura –Truffaut mediante– ante un cine esquemático. Veamos sus opiniones en torno a las adaptaciones, como las denomina –y que para efectos de este trabajo llamaremos *transposiciones*– de la década de los ‘70:

La escogencia de esas obras pudiera entenderse como una relectura de la historia venezolana, paso a paso –casi dictadura a dictadura–, basándose en

¹ Existe todo un campo por explorar en Venezuela sobre las transposiciones en tanto prácticas de intercambio artístico que hablen de la vitalidad del campo cultural en conjunción con las herramientas de la narratología, donde el abordaje comparatista adquiera mayor densidad y envergadura como apreciación de los registros inter-artísticos. Nuestro trabajo pretende ser un aporte en este campo, sin embargo, falta una larga tarea de reflexión sobre, por ejemplo nociones de fidelidad y traición, o sobre los mejores parámetros para evaluar década por década la práctica de las transposiciones fílmicas en Venezuela. Dos rasgos caracterizan la mayoría de los estudios entre literatura y cine venezolanos encontrados hasta ahora. El primero es que se concentran en trabajos monográficos producidos como tesis de grado o maestría en el ámbito académico. El segundo es que muchos de ellos son trabajos orientados dentro del marco de la semiótica. Existen, además, estudios muy valiosos tanto sobre la filmografía venezolana como la internacional. Trabajos interesantes y de referencia obligada para mi investigación, han sido, entre otros, el de la investigadora y crítica Violeta Rojo *Análisis histórico de la relación cine y literatura* (Trabajo especial de Grado de la Escuela de Letras de la Universidad Central de Venezuela, 1984; inédito), uno de los primeros trabajos pioneros sobre la adaptación sin sujeción al peso de la tradición literaria. Otros se orientan desde los aportes de la narratología como el de Ligia Blanco titulado *Estudio comparado sobre la transformación de un texto literario a cine* (Trabajo de grado, Universidad Central de Venezuela, 1984) o el de Patrizia Capello y Daisy Rosas titulado *La novela literaria como fuente de vida para la adaptación de filmes* (Tesis de Grado de la Universidad Católica “Andrés Bello”, 1996, inédito). El abordaje de la posible manipulación de ciertos símbolos, vistos como *leit motiv* y sus alteraciones de un medio a otro se estudió en *Del papel al celuloide: la variación de los símbolos en adaptaciones cinematográficas de obras literarias pertenecientes a contextos históricos distintos* de Marinella Franco y Daniel Santana (Tesis de grado de la Universidad Católica “Andrés Bello”, 2000, inédita). Otros trabajos se han orientado sobre la proposición de guiones a partir de obras literarias: *Casas Muertas: adaptación cinematográfica de la obra literaria de Otero Silva* por Yves Briceño y Gustavo Hernández (Universidad Central de Venezuela, 1998, inédito).

títulos de fácil identificación por el público – y éste no es un aspecto únicamente comercial. Además, lógicamente un cine narrativo a un solo nivel, un cine anecdótico, de “reflejo”, buscará obras similares, cuya adaptación, a su vez, producirá casi fatalmente un cine así. Pero esta selección es demasiado reducida y tiene demasiados huecos como para pretender la existencia de un proyecto global de recuperación de la historia; no digamos de relectura, lo que implicaría una elaboración mayor del material literario, no la mera y dócil filmación de lo escrito (Miranda, 1982: 10-11).

En esta cita coexisten dos núcleos que sostienen esta primera parte del trabajo, a saber: uno, específicamente narrativo relacionado con el problema de la construcción narrativa, y otro de ámbito extrafílmico y extraliterario en el que se apunta *una función de las transposiciones*: ser una re-lectura del país y de su literatura. Para esta sección, comenzaremos por el segundo núcleo porque es, quizá, el menos abordado en los estudios sobre las transposiciones.

En efecto, “significar” una relectura del país es una exigencia que va más allá del hecho fílmico y apunta directamente a la relación entre los sistemas literarios y fílmicos. No es de nuestro interés buscar o exigir “relecturas” en las transposiciones. Aunque lo abordaremos luego, desde ahora sostenemos que los objetivos de este trabajo no descansan en pescar errores o, de encontrarlos, colocarlos en el largo catálogo de faltas e infidelidades entre ambos sistemas. Porque el asunto es más complejo.

Si concordáramos con la postura de Miranda, en una clara concepción de superioridad literaria, si se olvidara el contexto de recepción y producción de la literatura y del cine, o si se obviarán las voces de los escritores y directores estaríamos apoyando la noción de que todo se reduce a la *fidelidad* hacia el texto. A lo sumo, seguiría siendo una alternativa para ser pensada en el marco de la transposición fílmica –como una de las vías en la relación entre literatura y cine– como práctica fronteriza entre ambos sistemas que, en tanto comunicativos, crean modelos de sí mismos al tiempo que modelizan la cultura (Lotman, 1979: 42).

Podríamos resolver el corpus de la cronología de las transposiciones fílmicas en Venezuela (anexo)² buscando en qué lugar quedó la literatura. Pero, aún así, quedarían muchas interrogantes sin respuestas porque en la idea de “textos de fácil identificación por el público” circulan tipos concretos de literaturas, de géneros y estilos variopintos que bien valdría la pena revisarlos.

En este sentido, algunos críticos han llamado la atención sobre el hecho de que obviar las complejas y heterogéneas relaciones e intercambios entre los contextos de producción y de recepción de los sistemas literarios y fílmicos que comprenden un texto literario y su transposición, eluden la posibilidad de restarle peso moral a la categoría de la fidelidad. En otras palabras, ésta se resolvería menos como una operación de la comparación que como una etiqueta que ocultaría condiciones extrafílmicas y extraliterarias que, de alguna manera, repercuten en cómo aproximarse al filme y al texto literario.

Uno de estos críticos, ha sido Brian Mc Farlane (1996) quien explica cómo la insistencia en la fidelidad ha oscurecido la aproximación al fenómeno de la adaptación, como él lo denomina, porque tiende a reducirse el valor del intercambio entre las artes:

It tends to ignore the idea of adaptation as an example of convergence among the arts, perhaps a desirable –even inevitable– process in a rich culture; it fails to take into serious account what may be transferred from novel to film as distinct from what will require more complex processes of adaptation; and it marginalizes those production determinants which have nothing to do with the novel but may be powerfully influential upon the film (10).

Para Mc Farlane la noción de *intertextualidad* articula la posibilidad de evaluar qué cambia y cómo ayuda esta aproximación a la fuente literaria. Asimismo, concretar esta operación supone diferenciar entre el ámbito de lo transferible (*transfer*) y lo adaptable (*adaptation proper*). Con el primer término se refiere a los componentes de la narrativa que pueden pasar sin mayores dificultades al cine (personajes o argumento, por ejemplo). No es un ámbito exclusivo del cine o de la literatura sino de la narrativa

² La cronología que ofrezco como apéndice es una recopilación, corrección y ampliación elaborada a partir de la que, hasta ahora, hizo Julio Miranda en su libro *Treinta años de cine en Venezuela* (1994), y de los datos extraídos de diferentes textos y artículos de revistas sobre el cine venezolano.

en general. Lo adaptable, por su parte, es la adecuación de algunos de los elementos de la enunciación que requieren un cambio sustancial para su visualización.

Mc Farlane destaca, además, que el fenómeno de la adaptación es no sólo deseable sino inevitable, y que en ese intercambio habría que evaluar que las “(c)onditions within the films industry and the prevailing cultural and social climate at the time of the film’s making (...) are two major determinants in shaping any film, adaptation or not” (1996: 21).

Con sus definiciones particulares, la perspectiva de Mc Farlane se inscribe dentro del análisis narratológico como herramienta de trabajo que permita evaluar el alcance de la noción de fidelidad en las transposiciones. Éstas, a su vez, se entenderían como parte del proceso de intertextualidad entre dos sistemas de significación diferentes.³

Por otros caminos, Dudley Andrew en *Concepts in Film Theory* (1984) también propone un estudio sociológico de las adaptaciones, como define la operación en la que se acentúan las características dentro de cada sistema. Así, recuperando la intuición de Gombrich sobre los objetos de estudio en el marco comparado, afirma:

Here semiotics coincides with Gombrich’s intuition: such a study is not comparative between the arts, but is instead intensive within each art. And since the implicative power of literary language and of cinematic signs is a function of its use as well as of its system, adaptation analysis ultimately leads to an investigation of film styles and periods in relation to the literary styles of different periods (1984: 103).⁴

Nos distanciamos de Andrew al enfatizar que el estudio comparativo de las artes supone una intensificación en cada una de ellas, porque, como documenta y explica Carmen Peña-Ardid en *Literatura y cine* (1999), los estudios semiológicos y narratológicos han dado cuenta de la heterogeneidad de cada uno de los sistemas ante la

³ Dentro de la noción de transferencia, Mc Farlane incluye los elementos comunes de la narración o, mejor, de las re-distribuciones de las funciones cardinales planteadas por Barthes; la adaptación se refiere a los modos de enunciación de cada medio que, por sus diferencias (verbal/iconicidad, linealidad/espacialidad, decir/mostrar) exigen del(la) director/ra una resolución propia sobre cómo enunciar desde el cine no a la narrativa de ficción (novelas, cuentos) sino a sí mismo. Los filmes y obras literarias se pueden estudiar a partir de la comprensión de las semejanzas en cuanto a la narración y a sus diferencias en su narratividad códigos lingüísticos y códigos extra-cinemáticos.

⁴ Esta conclusión fue expuesta, también, por Keith Cohen en *Film and Fiction. The Dynamic of Exchange* quien afirma: “comparisons among the arts often vain unless based on clear distinctions among media, among the sign used to communicate” (1979: 38).

posible homogeneidad que supone esa intensificación. En todo caso, consideramos que la *profundización* entre los usos y estilos de cada práctica artística no excluye la posibilidad de revisarlos desde sus aires de familia. Precisamente, este juego entre el interior y la exterioridad de las distintas prácticas artísticas, lleva a Andrew a preguntarse por la función social y estética de la adaptación dentro de los sistemas. Primero, siguiendo el ejemplo de las reelaboraciones y afirmaciones hechas desde –y por– el cine de Renoir en *The Lower Depths* en la adaptación de la obra de Gorki, reitera el hecho de que un texto literario distante se “actualice” para volver a significar en otro contexto socio-histórico. Pero, además de marcar esta especie del deber ser de la adaptación, Andrew entiende que esta actualización supone desde la sociología de la adaptación comprender el “complex interchange between eras, styles, nations, and subjects” (106). Las adaptaciones aparecen también para entender la época en la que son producidas, para adentrarse en los estilos de cine y de algunos valores que la sociedad necesita mostrar o alcanzar. El hacer cine es mostrarse en su presente y su ser discurso remite a un empleo específico de éste. Por todo esto, la práctica de la adaptación es menos un asidero fácil que una práctica cultural a través de la cual no tiene sentido batallar entre lo original y la infidelidad sino, antes bien, como un camino para entender el mundo desde el cual surge y hacia el cual se dirige.

Evaluar los estilos y concepciones sobre la literatura, la narrativa, lo fílmico y el cine, permite preguntarse, por ejemplo, las epistemologías desde las cuales se asientan juicios y prejuicios en torno a las transposiciones. Cuando Julio Miranda habla de las adaptaciones, establece que su éxito es proporcional al gusto estético producido por el texto literario; concepción más que frecuente y que retomaremos posteriormente. Su visión está reforzada por las ideas de Truffaut sobre el lugar de las adaptaciones ante la literatura (la francesa, que ya deviene en todo un complejo paradigma literario) y que lo lleva a establecer el siguiente criterio de evaluación para las adaptaciones venezolanas realizadas entre 1970 y 1986: “A grandes rasgos, caben tres posibilidades en la comparación: que el filme sea mejor, igual o inferior al texto original” (1994: 46).

Ahora bien, este esquemático e improductivo modo de establecer la comparación mantiene su *fortaleza* en la superioridad de la literatura. Podríamos hacerle caso a Miranda, pero ¿cómo podríamos asumir la concepción de Truffaut sobre la literatura

olvidando el peso y la densidad específicas que cierta tradición de la literatura clásica francesa opera sobre la cultura occidental o que su nombre está asociado a toda la política de autor desarrollada por los directores de otro movimiento, no menos importante, como la *Nouvelle Vague* francesa? ¿Cómo obviar el contexto literario fuertemente marcado por una tradición literaria a la que “combatió” adaptando obras menores, y que le valieron no pocas críticas al no orientarse de *un modo determinado* hacia los clásicos de la literatura francesa? ⁵

Más aún, Truffaut se rebelaba porque conocía muy bien la importancia de la literatura francesa dentro del canon literario mundial, ¿podríamos hablar del peso de la literatura venezolana en el cine, en los directores y en el público con la misma intensidad clásica que ejerce aún el canon de la literatura francesa?

La respuesta estaría, precisamente, en buscar qué tipo de literatura, cuáles modos de ficción literaria se han llevado al cine siempre y cuando se evalúen no al trasluz de los grandes paradigmas literarios mundiales sino contando con la mediación de éstos tanto como con la de otros modelos específicos que han marcado los derroteros en el campo literario y cultural venezolano.

Por esta razón es que nos preguntamos, por ejemplo, cómo leer los (des)niveles de las presencias de escritores –consagrados o no– dentro del cine y, más concretamente, en la operación de las transposiciones. Esta pregunta encierra la posibilidad de comprender los (des)ajustes en el registro del diálogo cultural entre ambos sistemas; si es eficaz para las grandes filmografías, es fundamental para una como la venezolana perteneciente a un campo cinematográfico con dificultades de largo plazo para la producción, distribución y exhibición de la ya modesta realización de películas. Más adelante, se ofrecerá una breve panorámica sobre las condiciones de producción del cine venezolano.

El *marco general* en el que se inscribe la exploración de estas cuestiones, es el de la literatura comparada y el cine. Si la literatura es vista como un repertorio válido

⁵ Robert Stam nos recuerda que: “En su famoso manifiesto–ensayo, ‘Una cierta tendencia del cine francés’, publicado en 1954 en *Cahiers du cinéma*, Truffaut desacreditaba la tradición de *qualité* que convertía a los clásicos de la literatura francesa en películas predecibles, ostentosas y correctas, de estilo totalmente formulario. Truffaut denominaba a este cine arcaico, de modo bastante edípico, *cinéma de papa* (...) (Y) desdeñaba de esta tradición de *qualité* afirmando que se trataba de un cine de guionistas acartonado y académico; alababa, en cambio, la vitalidad del cine americano inconformista y popular de Nicholas Ray, Robert Aldrich y Orson Welles” (2001: 106).

por parte del cine, implica, casi siempre, que ve en ella modelos (de géneros, de estilos, de representaciones imaginarias, etc.) que puede tomar e integrarlos a su propio sistema, y generar de nuevo una mirada modelizante y modelizadora. Revisar las modelizaciones generadas en las interferencias entre la literatura y el cine significa trabajar desde las reciprocidades sistémicas y tratar de evaluar las interconexiones como medios y los estilos de *mediaciones*, a partir de la puesta en escena de los elementos contextuales y estéticos presentes en el intercambio. Esto supone entender, también, que estudiamos al cine comparado con la literatura en la medida en que es posible revisar cómo se miran mutuamente.

En su artículo “La literatura comparada y la aproximación sistémica a la literatura y a la cultura”, Tötösy de Zepetnek (1998) comenta los antecedentes de las relaciones entre la literatura comparada y las perspectivas sistémicas desde el estructuralismo hasta la incorporación de nociones como institución de Dubois, campo cultural o campo literario de Bourdieu y la teoría polisistémica de Even-Zohar –a este último lo retomaremos luego con más detalles. Dentro de estos lineamientos teóricos, la literatura, en tanto sistema de comunicación, debe estudiarse “dentro del marco de referencia y de la metodología sistémica” (219). La noción de sistema literario (escritor, texto, lector) y su extensión al cine (director, filme, crítica) brinda la ocasión de hablar tanto de literatura comparada con otra esfera del arte, como de indagar en los mecanismos de transformación del filme transpuesto para revisar el contexto de la obra literaria seleccionada. En este sentido, Zepetnek afirma que: “la literatura comparada es la que más puede beneficiarse de los postulados y tesis sistémicas y empíricas, porque, de este modo, la naturaleza incluyente (noción ‘sistémica’ *per se*) de la literatura comparada se enfatiza ulteriormente” (216).

Desde este marco, no es de extrañar que a lo largo de este capítulo teórico organicemos, a modo de resumen, ideas, tópicos o clichés diversos sobre la relación entre literatura y cine. Siguiendo las palabras de Chaitin (1998) en su artículo “Otreidad. La literatura comparada y la diferencia”:

Los fenómenos literarios todavía se consideran el resultado de lo que he llamado ‘diferenciación interna’, lo que se podría denominar también ‘diferenciación limítrofe’; pero el énfasis ahora se sitúa en las relaciones

dinámicas que se obtienen de las fuerzas diferenciadoras: lucha, polémica, exclusión, persuasión, conversión, reciprocidad, armonización (162).

En efecto. Luchas, silencios, reciprocidades y cambios serán términos constantes a lo largo de esta investigación tanto para revisar las relaciones entre ambos sistemas y sus contextos, como en cada análisis comparado entre texto literario y filme.

2.- Los tópicos del contexto

El estudio del contexto de recepción y producción no sólo permite visualizar las condiciones concretas en las que se teje la relación entre una ficción narrativa y su transposición fílmica. Facilita, además, comprender que el encuentro de voces no implica silenciar aquellos potenciales fracasos fílmicos ante el texto literario; el fracaso siempre será en función del largometraje. Asimismo, el estudio contextual favorece el bajar de tono la carga moral sobre la fidelidad, tal y como lo explica Robert Stam (2000). Siguiendo a Genette, propone ampliar la noción de intertextualidad⁶ para cubrir las transposiciones y mirarlas como un tipo de “dialogismo intertextual” que “can be seen as a kind of multileveled negotiation of intertexts” (2000: 67).

Adaptations, then, can take an activist stance toward their source novels, inserting them into a much broader intertextual dialogism. An adaptation, in this sense, is less an attempted resuscitation of an originary word than a turn in an ongoing dialogical process (64).⁷

⁶ El término intertextualidad resolvería el problema del cruzamiento de textos. Sin embargo, si, por un lado, da cuenta de un proceso general, por el otro y, tal como explica Gerard Genette (1989b), puede ser empleado de modo más concreto para referirse “a la relación de copresencia de dos o más textos” (10) a través de la cita, el plagio y la alusión. En esta investigación, el término intertextualidad se empleará dentro de este ámbito concreto. Para revisar los alcances de este término cfr. Worton, Michael y Still, Judith. *Intertextuality. Theories and practices* (Manchester/New York, Manchester University Press, 1990). Iampolski, Mijaíl *La teoría de la intertextualidad y el cine* (Valencia, Ediciones Episteme, 1996). Allen, Graham *Intertextuality*. (London/New York, Routledge, 2000).

⁷ Con frecuencia se habla de lo dialógico bajtiniano. En principio, me apoyo en toda la fuerza del diálogo cultural como soporte de la investigación. No obstante, es importante precisar la noción dialógica bajtiniana porque parece menos una herramienta para pensar las transposiciones que un comodín para calificarlas. Una transposición fílmica podría vincularse con su texto literario de referencia sólo por los temas abordados. Sin embargo, como bien afirma Bajtin en *Problemas de la poética de Dostoievski* (2004), lo que podría abrir el debate antes del hecho de que se ocupen sobre un mismo tema, es la posibilidad de que ambos sean *discursos, enunciados* provenientes de dos sujetos diferentes. En principio, habría que pensar si las transposiciones podrían devenir en “diálogos” en tanto responden dentro de un sistema de comunicación complejo a voces literarias. Bajtin no niega las relaciones entre las artes, incluso considera las de material sígnico con la salvedad de que superan el ámbito translingüístico (269) para centrar los términos de su visión de la noción dialógica: “Dos discursos dirigidos hacia un mismo objeto, dentro de los límites de un contexto, no pueden ponerse juntos sin entrecruzarse dialógicamente, no importa si se reafirman recíprocamente, se complementan o, por el contrario, se contradicen o se encuentran en una relación dialógica de algún otro tipo (por ejemplo, relación pregunta-

Stam propone una concepción dialógica entre los textos para superar la aporía de la fidelidad, como veremos luego. Al mismo tiempo, formula, retomando a Bajtin, que este diálogo debe dar cuenta del complejo y multidimensional dialogismo que se enraíza en la vida socio-cultural de una época determinada y precisa que: “The source novel, (...) can be seen as a situated utterance produced in one medium and in one historical context, then transformed into another equally situated utterance that is produced in a different context and in a different medium” (68).

Parte de nuestra propuesta radica, entonces, en que hablar de transposiciones implica revisar los registros de esos discursos situados en contextos de producción y recepción específicos, generados ya no sólo en torno a un texto literario y su transposición fílmica sino, además, dar cuenta de los paradigmas, prejuicios, valores e ideas en torno al hecho literario y al fílmico que, de alguna manera, permiten jugar con las fronteras entre ambos discursos. Si con Bajtin (2004) accedemos a la posibilidad del entrecruzamiento de la voz propia y la ajena, al considerar las transposiciones destacamos los (des)niveles del registro del diálogo cultural. Aquí interviene el sistema literario (escritor, obra, críticos) hasta el sistema del cine (director, estilo cinematográfico, críticos, respuesta del público, etc.) y, por supuesto en un plano más concreto el estudio comparado de los modelos narrativos literarios y fílmicos. Pero antes de aproximarnos a este último aspecto, bien vale la pena concretar las propuestas del estudio interartístico.

Mientras Stam precisa la diferenciación de medios y contextos, los aportes elaborados desde un ámbito más o menos cercano al de las transposiciones facilita reorganizar mejor los elementos de esos sistemas. Nos referimos a las contribuciones de la teoría de la traducción literaria en el marco de la literatura comparada elaboradas por

respuesta” (275). Ninguna transposición es una *respuesta* al texto literario. Para Bajtin, toda voz propia ya posee una orientación que la voz ajena puede reorientar pero, hasta hoy, no conozco ningún caso en el que un director *reoriente* un texto literario en tanto respuesta. En rigor, sólo podemos entender que dos voces diferentes –la voz propia del autor y la ajena del director– confluyen en torno a un mismo objeto: el texto literario; y aquí hay un aspecto problemático puesto que es el texto fílmico y no el texto literario el objetivo último del cineasta. Por ello, un camino viable es la noción comparada puesto que más que poner en confrontación a los textos, se pueden contemplar a partir de las relaciones dialógicas que *resultan* al comparar sus modelos narrativos. Al colocarlos uno frente al otro, ¿cómo obviar, por ejemplo la frecuencia con la que la crítica –literaria o fílmica– califica un filme como fiel, infiel o que degrada al texto original si no es en tanto dirigen el texto fílmico *hacia* su referente literario?

Itamar Even-Zohar (1979, 1990 y 1999),⁸ que ofrecen puntos de encuentro con la noción de transposiciones fílmicas. Es decir, para aproximarnos a un manejo eficaz de los factores extraliterarios y extrafílmicos habría que considerar la presentación de las voces que interactúan en ese encuentro dialógico: escritores, cineastas, críticos – literarios y académicos. Todos forman parte ineludible para comprender cómo ha sido concebida una transposición en particular, qué se entendió por ser fiel, qué importancia se le otorgó al texto literario (excusa o deseo de “rescatar” textos olvidados); por qué se escogieron unos escritores determinados, qué papel juega la narrativa fílmica ante la literaria; cómo y por qué se llevaron las ineludibles transformaciones del texto literario en el filme, entre otras aspectos.

Dada la relevancia en estos factores en la literatura traducida, el abordaje polisistémico es un marco general adecuado para ordenar y conocer las relaciones entre los factores que intervienen sobre cómo y por qué traducir un texto. No se ensaya la aplicación o asimilación de la metodología de Even Zohar al campo de las transposiciones fílmicas. Sólo interesa aprovechar sus orientaciones en tanto permiten ordenar mejor el panorama de las transposiciones fílmicas en Venezuela. Tampoco se espera combinar el término transposición por el de traducción. Éste se refiere exclusivamente a la traducción literaria, tal y como lo emplea Even Zohar. Más allá del hecho de que se hable de traducción, los problemas que se abordan desde la visión polisistémica pueden resultar operativos para estudiar las complejidades del entramado interartístico.⁹

⁸ Even-Zohar, Itamar (1979). “Polysystem Theory”, En *Poetics Today*, Vol 1, N^o1-2, pp 287-307; (1981) “Translation Theory Today. A call Transfer Theory”. En *Poetics Today*, Vol 2, N^o 4, pp. 1-7; (1990) “Polysystem Studies”. En *Poetics Today*. Vol 11, N^o1, monográfico. Además, véase Iglesias Santos, Montserrat (1999) “Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la teoría de los Polisistemas”, en *Teoría de los Polisistemas*.

⁹ El aporte de la perspectiva polisistémica también está presente en la aproximación de Robert Stam (2000). La valoración del intercambio como parte de su propuesta se encuentra en una cita a la obra de Patrick Catrysse *Pour une théorie de l'Adaptation Filmique: Le Filme Noir Américain*, que a su vez basa su estudio a partir de la noción polisistémica de Even-Zohar y J. Lambert. Según Luis Fernández (1998): “Partiendo de estas equivalencias entre dos ‘unidades semióticas’ de sistemas diferentes, Patrick Catrysse establece toda una serie de rasgos comunes entre la traducción y la recreación fílmica (...), pudiendo aplicársele a esta última las mismas consideraciones metodológicas que se han hecho sobre la traducción” (506).

Siguiendo los aportes de Pierre Bourdieu –como la idea de *habitus* y campo cultural–¹⁰ y basado en un enfoque relacional del sistema de comunicación de Jakobson, Even Zohar propone estudiar el fenómeno de la literatura traducida comprendiendo las confusas tramas que se urden entre varios sistemas –polisistema– cruzados por relaciones interdependientes. El estudio de la traducción literaria debe intentarse desde las relaciones entre el autor o productor, la institución, el repertorio –o modelos que gobiernan la producción de textos (1990: 17), las leyes del mercado, el producto final y los consumidores. Como bien explica Montserrat Iglesias Santos estos aspectos resumen “los factores constitutivos envueltos en cualquier manifestación socio-semiótica o cultural” (1999: 29).

Dentro de este panorama abiertamente dinámico y más rizomático que jerárquico, Even-Zohar se propone indagar sobre la centralidad o periferia de un canon literario, las valoraciones en torno a la (in)fidelidad hacia el texto original, la movilidad propia de los valores que repercuten en la conformación de un canon determinado, las condiciones de producción y recepción de un texto traducido, los valores ideológicos que lo hicieron o no posible, entre otros aspectos. Para interrelacionar los sistemas entre sí, propone el término *interferencia*, directa o indirecta, es decir, los intermediarios partícipes en la elaboración de una traducción y de su difusión.¹¹ Como su estudio excede con creces las intenciones metodológicas del nuestro, nos referiremos a algunas de las “leyes de interferencias” que se encuentran entre esos sistemas y que nos han permitido reflexionar sobre la importancia del *contexto*. Por ejemplo, en su estudio menciona que las literaturas no son fenómenos aislados sino interferidos de modo constante por otros sistemas o niveles de éstos; que una fuente literaria es elegida por el

¹⁰ Cfr. Pierre Bourdieu *Campo del poder y campo intelectual* (Argentina, Folios ediciones, 1983) para el concepto de *habitus* y *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (Barcelona, Anagrama, 1995) sobre la conformación del campo cultural autónomo.

¹¹ Mientras Cattrysse (Stam, 2000) retoma la noción evenzohariana de *transferencia*, en mi investigación prefiero jugar con el término *interferencias*: entre dos sistemas diferentes como una alternativa adecuada que conservando la diferencia no niega las relaciones y el intercambio. Quizá me distancio de él cuando propongo que las transposiciones pueden ser interferencias con diferentes grados de presencia: muy radicales –por ejemplo, cuando la crítica literaria insiste en minimizar al cine o, más bien, considera la literatura un fenómeno elitesco– o sutiles, como ondas poco expansivas. En mi trabajo, las transposiciones al establecer puentes entre dos sistemas diferentes y diferenciales devienen en interferencias culturales. Sin este contexto teórico evenzohariano pero con una dimensión dialógica de las relaciones culturales, Peña-Ardid (1999) establece y demuestra la tradición de interferencias recíprocas entre la literatura y el cine.

prestigio o por su dominancia dentro de un canon determinado, o que las apropiaciones de las literaturas traducidas suelen ser simplificadas, regularizadas y esquematizadas (1990: 58-59). De hecho, si por un momento olvidamos que habla de la literatura traducida, no sería difícil entender el siguiente párrafo como uno dedicado a las transposiciones fílmicas:

How many times have we been tortured by clichés of the uninitiated, veteran or novice, that translation is never equal to the original, that languages differ from one another, that culture is “also” involved with translation procedures, that when a translation is “exact” it tends to be “literal” and hence loses the “spirit” of the original, that the “meaning” of a text means both “content” and “style”, and so on (1981: 1).

Estos clichés aparecen con frecuencia en el campo de las transposiciones fílmicas, y no han perdido su importancia sino su operatividad como herramientas para elaborar el análisis comparado, porque se han visto envueltas en un debate complejo sobre el arte en general. Por ello, las hipótesis de Even-Zohar apuntan a estudiar la heterogeneidad y el dinamismo de los sistemas literarios implicados en la traducción; de acentuar que ésta es un proceso y un procedimiento, o de preguntarse por el papel central o marginal de un canon determinado sobre tipos de literatura.

En cada una de estas preguntas se atisba la dinámica relacional entre instituciones académicas, literarias y cinematográficas. Asimismo, es posible poner de relieve la categorías de periferia/centralidad (grandes escritores/escritores marginados(les), culto/popular, incluso textos poco importantes de escritores consagrados, etc.). Aquí, por ejemplo, la noción de *literatura* se enfrenta con la *de producto editorial*.

En este sentido, desde el punto de vista cultural, una transposición fílmica constituye una de las líneas de intercambio intersemiótico entre dos sistemas complejos como el literario y el cine. Las diferentes posiciones críticas sobre la literatura, las consideraciones de los escritores sobre el cine y de los directores sobre las obras de aquéllos, los valores de prestigio o de periferia alrededor de una obra o autor literarios, la función y el estilo de los cines en épocas y contextos determinados, el estado de la industria cinematográfica o las políticas culturales de un país son algunos de los elementos que se ponen en juego cuando asistimos a una transposición fílmica. Sea

Sófocles o el último éxito de ventas, el tránsito de la literatura (novelas, cuentos, teatro y poesía) al cine en el ámbito de la transposición, se reviste de una complejidad tal que cada intento por estabilizar el intercambio no hace más que pulsionar su inestabilidad, su condición de *práctica fronteriza*, y obliga a actuar con cautela a la hora de sistematizarla. En el terreno de lo cultural-artístico-industrial, con su dinámica desigual dentro del circuito comunicativo que rige tanto a escritores como a directores de cine – esto es producción, distribución y recepción– es absolutamente diferente si se habla de un filme norteamericano, brasileño, francés, tailandés o senegalés, por ejemplo.

El impacto del cine en el campo cultural ha sido un elemento fundamental para los estudiosos de la sociología y la sociopragmática del cine (como industria, institución, arte y sus interacciones con otros fenómenos de la comunicación de masas).¹² Lo que consideramos atractivo es que las transposiciones fílmicas reactivan y actualizan una manera del intercambio intersistémico que podría aportar otras lecturas a estos campos de estudios. Permiten, entre otras posibilidades, repensar y discutir ya no si el autor escogido es prestigioso sino cómo funciona ese criterio, sobre cuáles parámetros se asientan las elecciones (importancia o anonimato del autor dentro del canon de la literatura nacional, continental o mundial) o cuál es el alcance del canon literario central desde el cine – digamos– alternativo o viceversa, cómo un cine canónico (señalemos, por ahora, nacional) transpone textos “periféricos”, cuáles son los silencios de esas opciones, etc. Estas perspectivas abrirían el debate para responder a cuestiones sobre si existe o no relación con un modo de mirar el fenómeno literario que señale lo que el cine es o debiera ser, o si el cine es autónomo y “arremete” contra la literatura para vulgarizarla, es decir, esquematizarla para su comercialización masiva.

Finalmente, y aunque volveremos sobre esto, la opción del término transposición adquiere una dimensión menos arbitraria y más circunscrita a la idea de que las diferencias y las semejanzas, las conexiones o quiebres, los intercambios o los silencios en este juego interartístico, son menos un asunto de resguardo de originalidades que una invitación permanente a entender que desde las especificidades de los diálogos –si bien es legítimo intentar elaborar teorías generales sobre la práctica– es factible repensar en

¹² Cfr. Pierre Sorlin *Sociología del cine* (1985) y Roger Odin *Por una semiopragmática del cine* (1988).

los recorridos sinuosos, incómodos por excesivos –ya mercantiles, ya literarios– fragmentarios y hasta dudosos en sus resultados estéticos finales.

Para resumir y puntualizar las bases de esta investigación es adecuado presentarlas señalando algunas de las relaciones entre los factores que integran al sistema literario y al fílmico. Nos referimos a una breve exposición de los clichés más frecuentes y la fijación de nuestra postura sobre algunos de los paradigmas y críticas que han marcado buena parte de las discusiones sobre las transposiciones, en general. Algunos de estos clichés aparecen en el contexto crítico venezolano que iremos abordando a lo largo de este apartado y del segundo capítulo.

2.1.- Efectos análogos

Una obra literaria puede ser retomada posteriormente para su reelaboración y reinterpretación, comprendiendo que los cambios son insoslayables, que no hay recepción pasiva sino una re-construcción de la obra anterior, y que entra en una dinámica relacional compleja, o *cadena de transmisión* como las denomina Lubomír Doležel (1997: 230). Este crítico propone el término de *transducción literaria* para entender los procesos de cambios inherentes en toda nueva iniciativa de circulación de una obra determinada.¹³

No obstante, aunque de alguna manera se establezca *la noción de transformación* en estos planteamientos, la realidad es otra: se cuestionan los modos de interacción entre ambos sistemas. Uno de esos cuestionamientos críticos es el “efecto análogo”.

Cuando de literatura regularizada y consagrada dentro de un canon literario determinado se trata, es frecuente –aunque no exclusivo– que escritores, cineastas y críticos rindan cuentas a favor de los altos valores en torno a ella. Pero, precisemos: muchos de los estudios sobre transposiciones conciernen a las relaciones de la novela y

¹³ Aún cuando su estudio se enfoca sobre las adaptaciones literarias y la recepción crítica, Doležel amplía la transducción literaria hacia otras manifestaciones y precisa: “La transducción literaria, en sentido lato, abarca fenómenos tan diversos como la tradición literaria, la intertextualidad, la influencia, la transferencia intercultural. Las actividades de transducción incluyen la incorporación de un texto literario (o de alguna de sus partes) en otro texto, las transformaciones de un género en otro (novela en teatro, cine, libreto, etc.), traducción a lenguas extranjeras, crítica literaria, teoría e historia literarias, formación literaria y otras. En estos distintos ‘canales’ de transducción, se producen transformaciones textuales que abarcan desde *citas* literales hasta *textos metateóricos* substancialmente diferentes” (1997: 231-232).

el cine.¹⁴ Generalizando, se refieren a la ficción narrativa, novela o cuento. Es decir, que estaríamos reduciendo la búsqueda a modelos narrativos específicos. Aunque sobre los modelos narrativos se discutirá luego, se trae a colación esta especificidad porque un primer aspecto a preguntarse es qué tipo de “literatura” se le debe guardar respeto. Recordemos por ahora, que fue un tipo de literatura concreta, la de Dickens, la impulsora del modelo narrativo fílmico de Griffith.

Ahora bien, más allá del modelo narrativo en particular, la superioridad de la literatura en relación al cine suele quedar en manos de juicios sobre, por ejemplo, los efectos análogos, el tomarla para dejarla rápidamente, la dependencia, la obligación a respetarla, entre otros. Veamos algunos detalles de estos aspectos.

Pere Gimferrer argumenta que no “se ha producido la conjunción de una gran novela y una gran película” (2000: 77); más aún, si para algunos críticos las transposiciones remiten a las especificidades de cada medio, para este crítico y escritor catalán éstas son sus máximas cualidades y, al mismo tiempo, sus máximas limitaciones para el encuentro en las adaptaciones, como él las denomina, y apunta que este es el conflicto central:

Porque cuando se habla de obtener una equivalencia en el resultado estético respectivo –esto es, en última instancia, en el efecto producido en quien recibe la obra, ya como lector, ya como espectador fílmico– nos estamos refiriendo, *precisamente, al hecho de una adaptación genuina debe consistir en que, por medios que le son propios –la imagen– el cine llegue a producir en el espectador un efecto análogo al que mediante el material verbal –la palabra– produce la novela en el lector* (2000: 65) (Cursivas nuestras).

Efecto análogo al de la literatura: un desatino que se entiende sólo desde una mirada excelsa hacia la literatura. ¿Quién sabe? Porque podría ser una mirada homogeneizadora sobre el mismo objeto que se pretende alabar. Porque el director será no un genio sino un adivino si logra regular de modo análogo en su filme los ¿efectos? de la novela ¿Se tratará de rearmar el mismo juego de la enunciación, las emociones, los personajes, la atmósfera, el argumento? Puede que sí, puede que no. En todo caso, en este trabajo no se espera encontrar las equivalencias o las diferencias entre texto y filme para confirmar *efecto análogo* alguno alineado al texto literario, sino preguntarnos en

¹⁴ Dos textos pioneros en el ámbito del estudio de las transposiciones son *Novels into Film* (1957) de George Bluestone y *El cine y la obra literaria* (1977) de Pío Baldelli.

qué medida los efectos del filme podrían, en caso de que lo hicieran, orientarnos hacia el texto de referencia; comprender en qué medida los efectos del filme permiten volver al texto al tiempo que le otorgan autonomía estética. En definitiva, si los efectos del filme abren o no nuevas vías de exploración, preguntas o curiosidades que permitan descubrir nuevos vínculos –o problemas– entre ambos textos.

2.2.- Autorías, Literaturas y Cines

La figuración del autor de la obra es otra consideración a favor de la literatura que coloca en una situación marginal al cine como fenómeno artístico. No deja de ser llamativo que sea el propio García Márquez quien aborde de manera positiva la diferencia del cine aunque se conoce su renuencia a vender los derechos de autor de *Cien años de soledad* para ser llevada al cine. Dos, al menos, son las razones esbozadas para tal reserva: una, es el autoritarismo del director que es “(e)l gran caníbal (...), que se *apropia* de la historia, se identifica con ella y le mete todo su talento y su oficio y sus güevos para que se convierta finalmente en la película que vamos a ver” (1998: 18). La otra es la consecuencia directa de esa mirada personal: “¿(s)aben ustedes por qué no permito que *Cien Años de Soledad* se lleve al cine? Porque quiero respetar la inventiva del lector, su soberano derecho a imaginar la cara de la tía Úrsula o del Coronel como le venga en gana” (18).¹⁵

Muchos escritores suelen hablar de sus primeros encuentros con el cine, de sus preferencias y gustos cuando no de sus películas favoritas. Mientras en cine la autoría habría que extenderla hacia todo el equipo de producción del filme, o algunos escritores apenas son mencionados en los créditos, sin duda hay una poderosa matriz de opinión regida por lo que ellos generan en tanto ocupan un lugar central en el campo intelectual y en el cultural. Los autores son fundamentales para comprender las miradas en torno al cine, en general, y a las transposiciones en concreto: sus opiniones adquieren peso específico en el marco cultural se trate o no de obras literarias llevadas al cine.¹⁶

¹⁵ Por lo pronto, le toca el turno a *El amor en los tiempos del cólera*. La transposición fílmica de la novela de García Márquez está en fase de rodaje bajo la dirección de Mike Newell.

¹⁶ Desde su aparición en el 2002, la novela *La fiesta del chivo* de Mario Vargas Llosa ya ha dado lugar a una adaptación teatral y una transposición fílmica. La primera fue realizada por Alí Triana y contó con la venia del escritor en la revisión y la aprobación del guión; la segunda estuvo a cargo de Luis Llosa en su filme homónimo (2005). Antes, durante y después de la filmación la presencia del escritor peruano fue reseñada ampliamente. Su presencia osciló entre las muestras de apoyo a su primo y la confirmación de autoridad sobre la novela, entre el reconocimiento del filme por sí mismo y el tirón de su figuración

Un caso emblemático es, sin duda, la erudición cinéfila características de escritores como Guillermo Cabrera Infante o Javier Marías que,¹⁷ en lo referente a las transposiciones, se posicionan a favor de la imaginación en la imagen y a los aportes de la literatura dentro del lenguaje fílmico.

Aunque otras industrias cinematográficas también registren ese imaginario voraz, probablemente, en ninguna otra filmografía como la norteamericana se haya forjado la idea del escritor que pierde parte de su dignidad al ser tragado por el sistema capitalista de la industria del cine.¹⁸ En el cine del Tercer Mundo –término problemático

internacional para promocionarla; con su estreno en Perú mediado por la celebración del cumpleaños del autor. Estuvo en la presentación del filme en la sección oficial del Festival Internacional de Cine de Berlín (2006) donde afirmó: "Estoy satisfecho. La película es fiel al espíritu del libro y los recortes y conversiones propios de una adaptación no afectan en lo esencial la versión de la dictadura de Trujillo, y de Trujillo, que yo quise dar", declaró Vargas Llosa en una entrevista con la Agencia Efe. En www.20minutos.es/noticia/89858/0/berlinale/cine/vargas-llosa (11 de febrero de 2006) y www.agenciaperu.com/sociedad/2006/mar/f_chivo_lima.html (28 de marzo de 2006) O también: "He tenido distintas experiencias con las novelas mías que han sido llevadas al cine –señaló el escritor a un grupo de periodistas españoles. Curiosamente, la menos exitosa fue la única en cuyo guión participé *Pantaleón y las visitadoras*. No busco una fidelidad absoluta porque el cine y la literatura son dos lenguajes distintos. Admito que el realizador se tome sus libertades, pero siempre que mantenga una fidelidad al espíritu de la novela". www.elperiodicodearagon.com/noticias/noticia.asp?pkid=231236 (12 de febrero de 2006). En este mismo festival se presentó *Elementarteilchen* Oskar Roehler (Alemania) basada en la novela *Las partículas elementales*, de Michel Houellebecq: "El director y el productor Bernd Eichinger han adaptado libremente la novela, limpiándola de sus elementos pornográficos y centrándose exclusivamente en la historia principal. En www.20minutos.es/noticia/89858/0/berlinale/cine/vargas-llosa/(11 de febrero de 2006). Páginas revisadas por última vez el 15 de abril de 2006.

La obra narrativa de Vargas Llosa ha sido llevada al cine en varias ocasiones: *La ciudad y los perros* (1985) y *Pantaleón y las visitadoras* (1999), ambas de Francisco Lombardi; *Los cachorros* de Jorge Fons (México, 1971); *Pantaleón y las visitadoras* (el propio Vargas Llosa, 1975), o *Tune in tomorrow* (EEUU, 1990) de Jon Amiel según la novela *La tía Julia y el escribidor*.

¹⁷ Cabrera Infante, en su ensayo "Literatura y Cine. Cine y Literatura" afirma: "Larga es la historia de la relación entre la literatura y el cine. Menos larga pero tal vez más importante es la relación entre cine y literatura (...) A pesar de sus orígenes como invención visual el cine aspiró al prestigio de la literatura (...). Pero en el zenit del sonido, los años treinta, ocurrieron transformaciones (...) También permitió la creación de una obra maestra absoluta que es la extraña simbiosis del teatro, la radio y el expresionismo, servido todo por una literatura venida de ninguna parte pero hecha de cine. Se llama *Citizen Kane*. A partir de esta obra maestra el cine no estaba hecho de literatura sino que hacía literatura por otros medios, excepcionalmente visuales". En *Cine o Sardina*. Madrid: Suma de Letras, 2004). Por otra parte, las opiniones sobre el cine de Javier Marías han sido recogidas en su libro *Donde todo ha sucedido* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005).

¹⁸ Este mega *star system* es un paradigma igualmente lleno de contradicciones y movimientos oscilantes pero con una proyección mundial lo suficientemente poderosa como para funcionar como modelo teórico. No es casual que la bibliografía más prolífica sobre el tema de las transposiciones gire en torno al cine en inglés (norteamericano o no) Sin duda, es una de las industrias cinematográficas donde las transposiciones han "sufrido" los problemas teóricos aquí enunciados. Prestigio del autor, mercantilismo, vulgarización del tema, presencia conflictiva de los escritores dentro del cine, son algunos de los tópicos que cercan a las figuras de Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway o William Faulkner. Para reafirmar el tópico del escritor prestigioso cuyo talento se ve mermado ante las exigencias del sistema de producción norteamericano es interesante la novela de Budd Schulberg *El desencantado* (Barcelona, Acantilado,

que utilizamos con cautela¹⁹ en países como Perú, Ecuador, Uruguay o Venezuela, que no poseen una industria “al estilo de...” un fracaso comercial es casi la ruina del director y el desprestigio de la industria nacional.²⁰

El problema no radica ni en la excelencia artística de sus guiones –como es el caso de los escritos por Ednodio Quintero para *Cubagua* o *Rosa de los vientos*– ni de la ausencia de los escritores –Salvador Garmendia o Román Chalbaud, entre otros, son figuras clave. El prestigio de estos autores ha repercutido a favor del cine pero lejos de la noción canibalesca de García Márquez, antes bien, como apoyo de la promoción cultural. Sólo en una filmografía como la norteamericana puede hablarse de estrellas literarias asalariadas que pierden su creatividad a manos de guionistas, productores y directores inescrupulosos.

En el campo de la interacción interartística en el ámbito de la transposición fílmica sería oportuno dar cuenta de las relaciones entre centralidad y periferia para evaluar el lugar marginal o fundamental de un escritor o de sus obras dentro de un canon literario. Pero también sería importante evaluar el lugar periférico de una filmografía en relación con su contexto continental. Es decir, si bien, en términos generales, a lo largo del tiempo las transposiciones realizadas en Venezuela generan las mismas preguntas que se han producido en todas las filmografías, bien valdría la pena preguntarse cómo se ha establecido la relación con la literatura, nacional o internacional, considerando, por ejemplo, su lugar periférico en el continente al no poseer una tradición larga y sostenida al estilo de las más destacadas de América Latina

2004) escrita en 1951 e *inspirada* en las terribles experiencias de Scott Fitzgerald: el mundo del cine visto en su esplendor y decadencia a través de la relación de un joven y mediocre guionista y la presencia de un escritor sumido cada vez más en el alcohol y asediado por graves problemas económicos y creativos; ambos indefensos ante la fuerza de una industria cinematográfica voraz. Sobre la relación de este escritor con el cine, es interesante el estudio de Patricia Fra López *Cine y literatura en F. Scott Fitzgerald* (Universidad Santiago de Compostela, 2002); el de Scott Donaldson *Hemingway versus Fitzgerald: the rise and fall of a literary friendship* (London, John Murria, 1999) o el de Aaron Latham *Domingos Locos. Scott Fitzgerald en Hollywood* (Barcelona: Anagrama, 1974), entre otros.

¹⁹ Lo empleo con cautela siguiendo los aportes de Robert Stam en *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación* (2002).

²⁰ El espacio limitado de mi investigación no me permite extenderme sobre la relación entre el llamado Tercer Cine y la cultura eurocéntrica, o en otros términos, aprovechar las nociones de centro y periferia para analizar, por ejemplo, qué tipo de literatura europea ha sido adaptada en América Latina o África o, viceversa, cómo ha sido recibida la literatura en el cine europeo o norteamericano. El tema es sumamente sugerente, por ejemplo, si se revisa, por ejemplo, el amplísimo imaginario desplegado en torno a la ópera *Carmen* de Bizet y la transposición fílmica *U-Carmen e-Khayelitsha* (*Carmen en Khayelitsha*) de Mark Dornford-May film sudafricano que en el 2005 se llevó el Oso de Oro de la Berlinale.

(Argentina, Brasil y Cuba), además de la férrea presencia de la filmografía norteamericana.²¹

¿Qué tipo de narrativa literaria es la que ha predominado? Al revisar la cronología (anexo) destacan películas sobre textos de autores como García Márquez,

²¹ Este objetivo está fuera del alcance de esta investigación. La heterogeneidad del cine latinoamericano a veces ha quedado eclipsada por la noción de “cine latinoamericano”. Sin embargo, desde una visión integradora, es importante destacar la labor de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de Cuba, dependiente de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, de San Antonio de los Baños como referente importante para escritores, guionistas y cineastas de todo el continente. La presencia del Nobel Gabriel García Márquez ha sido fundamental para la proyección internacional de la escuela. Algunas de sus experiencias y la de un grupo de guionistas latinoamericanos en torno a cómo diseñar un guión se recogen en sus libros *La bendita manía de contar* (1998) y *Me alquilo para soñar* (1997); ambos editados por la escuela.

Sobre la presencia del cine norteamericano cabría decir que, en la actualidad, el gobierno venezolano ha llevado a cabo algunos proyectos para favorecer la mayor proximidad del público venezolano con el cine nacional, y con los que se espera contrarrestar la omnipresencia de la filmografía proveniente de Hollywood. Por ejemplo, se ha aprobado una nueva Ley de Cine para apoyar la proyección y la protección de la producción nacional; se ha desplegado mayor apoyo económico desde el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía para filmes en proyecto o a punto de terminar (Cfr. González, Yarlis: “Cine venezolanos recibirá apoyo del CNAC” En: www.2001.com.ve/2005/07/14, o Gómez, Ángel: “Ocho millones para hacer películas venezolanas” En: www.eluniversal.com/2006/06/23. Además, recientemente, se inauguró cerca de Caracas la Villa del cine, en su primera etapa: “un espacio dedicado a la producción y postproducción para el cine y la televisión nacional” (“Presidente Chávez asiste a la inauguración de la Villa del cine”. En: El universal, 3 de junio de 2006) (Cfr. www.eluniversal.com/26/06/03 (todas las páginas fueron revisadas por última vez el 24 de junio de 2006). Desde este complejo de estudios cinematográficos se espera apoyar e impulsar el cine hecho en el país. En este sentido, me parece oportuno puntualizar varios aspectos. En primer lugar, pese a que es uno de los asuntos más importantes de la filmografía nacional, la presencia de la norteamericana se ha zanjado en el marco de lucha “antiimperialista” del gobierno venezolano. Por esta razón, no sorprenden las declaraciones de Chávez recogidas en Radio Nacional de Venezuela: “Asegurando que ‘hay que alimentar nuestro renacimiento como nación’ a través del triángulo indisoluble de la política, la estrategia y el poder, el presidente de la República Bolivariana de Venezuela, Hugo Chávez, inauguró La Villa del Cine en Guarenas, estado Miranda (...) (A)seguró que ‘no hay revolución sin el despertar volcánico de nuestra cultura y nuestra identidad como nación, y cuando hablo de nación me refiero a la nación Latinoamericana y Caribeña’, (...). Seguidamente, el presidente Chávez aseguró que ‘el cine chocaba contra los intereses hegemónicos’ y se refirió a la dictadura de Hollywood, ‘a través de la cual uno se entretiene, claro, pero a través de este cine nos inoculan muchos mensajes que no son propios de nuestras tradiciones y nuestras culturas y más bien desmoronan de muchas maneras nuestras tradiciones, nuestras culturas y nuestra identidad’” (Cfr. “Chávez: La Revolución cultural está en marcha” En: www.rnv.gov.ve/noticias/index (3 de junio de 2006) (página revisada por última vez el 24 de junio de 2006).

Aún bajando un poco el tono retórico y grandilocuente que suele marcar sus discursos, ¿tendrá sentido preguntarse cómo a las puertas del siglo XXI, una decisión cultural tan importante y necesaria para el progreso del país como la creación de la Villa se sostiene desde una *cruzada antiimperialista*, que *demoniza* el cine norteamericano *mientras santifica* las tradiciones patrias? No puedo negar que mi preguntar sin sentido está marcada por las lecturas de autores y libros como el de Benedict Anderson en *Comunidades Imaginadas: reflexiones sobre el origen y al difusión del nacionalismo* (México, FCE, 1983), el de Hommi Bhabha en *El lugar de la cultura* (Buenos Aires, Manantial, 2002), el de Paulette Silva Beauregard *Una vasta morada de enmascarados. Poesía, cultura y modernización en Venezuela a finales del siglo XIX* (Caracas, Ediciones de La casa de Bello, 1993) o el de Rafael Gutiérrez Girardot *El intelectual y la historia* (Caracas, La nave va, 2001), entre otras que han señalado por diferentes caminos epistemológicos el complejo proceso de construcción de las nociones como identidad nacional, nación o país y cómo éstas pueden ser impulsadas como categorías esencialistas que sostienen los discursos de poder en el ámbito de la política.

Antonio Skármeta, Abate Prevost, Rómulo Gallegos, Juan Rulfo o Teresa de la Parra. Pero esta mirada de escritores no daría cuenta sin más de las diferencias entre los abordajes no sólo de sus obras y de los autores –centrales o periféricas según el lugar que ocupen o se decida que ocupen– sino del propio lugar del cine venezolano dentro de un contexto continental.

2.3.- *Respeto por la obra maestra o cómo salir rápidamente de (cierta) la literatura*

Cercana a la orientación garciamarquiana anteriormente señalada, se encuentran las voces modeladoras de cineastas consagrados que perpetúan muchos de los clichés que hemos venido comentando.

Esa especie de boca de lobo hollywoodense que todo lo devora, es la que Alfred Hitchcock argumenta como una de las razones por las cuales jamás llevó *Crimen y Castigo* de Dostoievski. En la ya famosa entrevista de François Truffaut a Hitchcock – *El cine según Hitchcock*– ante la pregunta de aquél sobre su conocido rechazo para adaptar obras clásicas, éste respondió:

no lo haré nunca porque *Crimen y Castigo* es precisamente la obra de otro. A menudo se habla de los cineastas que, en Hollywood, deforman la obra original. Mi intención es no hacerlo nunca. Yo leo una historia sólo una vez. Cuando la idea de base me sirve, la adopto, olvido por completo el libro y fabrico cine. Sería incapaz de contarle *Los pájaros* de Daphne du Maurier. Sólo lo he leído una vez y rápidamente (2003: 64-65).

A la imagen de autoría de Dostoievski como mediación unívoca e intocable junto a la de una obra maestra imposible de llevar en el formato de cine, se superpone la imagen del cuento apenas mirado y cuya idea favoreció la imaginación fílmica y narrativa del director. Por un lado, Hitchcock da la piedra de toque de una de las maneras de abordar el texto literario: tomarlo para abandonarlo rápidamente y convertirlo en una huella lejana; por el otro lado, tanto él como Truffaut hablan de una literatura canónica en una clara acepción de literatura sublime e inalcanzable; lo suficiente como para que se cuelen las tradicionales visiones de fidelidad. Y,

finalmente, establece que una industria como la de Hollywood “deforma” y deja en un segundo plano a los escritores.²²

Es la idea de que hay obras literarias que no pueden ser llevadas al cine, ya por su condición de *obras maestras*, ya por sus hechuras estéticas, narrativas y discursivas, cuyo paso al cine supone no sólo una visualización de lo representado sino una visualización de un material altamente codificado en los predios de la construcción poética. Es decir, se mezclan dos aspectos diferentes: por un lado, los juicios sobre una gran obra maestra y, por el otro, las (im)posibilidades de que ésta sea llevada al cine en virtud de su densidad estética y narrativa. Juicios y modelos narrativos. Este trabajo se inscribe en el análisis de los segundos aspectos para, además, intentar aproximarse a los primeros.²³

En todo caso, este es un asunto trasvasado menos por la comparación de los modelos narrativos –como se explicará luego– que por los valores sobre la especificidad literaria. No se niega que haya obras literarias cuyos estilos no podrían “pasar” al cine – *Rayuela* de Julio Cortázar, *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante o *El loro de Flaubert* de Julian Barnes, por ejemplo– pero, al mismo tiempo, en caso de que se realicen, si se evalúan las diferencias entre los modelos narrativos sin esperar legitimar el filme en función de la obra (maestra) y siempre con la idea de que un filme debe rendir cuentas a sí mismo, se reducen las posibilidades de seguir indignándose por los juegos entre ambos modelos y se abren las vías para comprender y manejar una práctica común en todas las filmografías.

²² Quizá, esa idea de *pérdida* ante un texto emblemático trasvasa la noción de la literatura como una obra maestra. No obstante, es esta concepción la que suele perderse de vista en su contingencia cultural. Matthias Waschek en su artículo *La obra maestra, un hecho cultural*, indaga sobre la obra maestra en las artes pictóricas como un hecho cultural; sus apreciaciones bien permiten reflexionar sobre cómo se mira la Literatura canonizada: “La existencia de la obra maestra está condicionada por tres polos: la autoridad que le confiere un consenso sociocultural, el impacto de la propia obra y la sensibilidad del espectador. La alquimia entre estos tres elementos naturalmente varía” (2002: 44-45). Variaciones que suponen considerar que con el tiempo cambian las concepciones sobre qué puede ser o no una obra maestra.

²³ Wolf (2001) establece enfáticamente que hay estilos de escrituras que no pueden lograr equivalencias y, otros, en los que la fuerza de su trama ‘aterciopela’ el cruce disciplinario (45). **Este tipo de consideraciones son las que le dan sentido a las clasificaciones sobre las transposiciones que, sugiero, resultaría interesante analizarlas.**

Sin embargo, sería erróneo asumir que la literatura, simplemente, se impone. Hay modos de zafarse de su alcance. Básicamente, se trataría de respetar el filme en sí mismo; postura que se asume en este trabajo. Sin embargo, una manera de disminuir la fuerza de lo literario también radica en proponer el olvido rápido del texto, tal y como lo expresa Hitchcock en la cita inicial. Desvincular al filme lo antes posible de conexiones con el referente literario es, también, la postura de Julio Miranda:

La cuestión va más bien en el sentido de sugerir una búsqueda propia por parte del cine, una cacería más directa de esos trozos de vida que están ahí, sin depender de la mediación literaria. Y al recurrir a ésta, plantearse recreaciones o inspiraciones más que adaptaciones o versiones: que el cuento o la novela o la pieza teatral sean el punto de partida del film y no el punto de llegada (1982: 51).

Esos trozos de vida que andan por ahí, argumenta Miranda, son facetas de la realidad venezolana que “no han sido contadas por la literatura o que apenas han sido rozadas” (50). Estamos de acuerdo. Su condición de crítico literario y cinematográfico le permite proponer que el cine nacional debería centrarse en asuntos que la literatura nacional apenas ha rozado ¿Valdría lo mismo en sentido inverso? Sí, pero parece que siempre y cuando lo haga para salir de la literatura rápidamente.

Por otra parte, la categoría de autor no resulta menos problemática en cine. Más allá de que detrás de un director existe todo un equipo de producción, al menos en lo que se refiere a las transposiciones, no pocos críticos suelen apuntar que se trata *sólo de* la opción y mirada particular del director. De tal apreciación, se hace eco Luisela Alvaray en su estudio sobre *Rashomon* de Kurosawa *Las versiones fílmicas: los discursos que se miran*, donde plantea que la “intención del realizador es la que determina el perfil característico de cada discurso” (Alvaray, 1994: 26). Con una visión más amplia, Sergio Wolf da cuenta de que las transposiciones son “nada más que una versión” (2001: 78) que según cómo se posicione ante la literatura dependerá su mayor o menor repercusión. Desde esta perspectiva, la “intención” del realizador ante *su* versión es, como se ha explicado, un proceso mucho más complejo que abarca desde condiciones de producción, estilos de cine, relaciones entre escritor y texto y de éstos con el cine, etc.

Otro tópico con el que nos hemos encontrado es el destello producido por la literatura extranjera ante cierto desconocimiento –cuando no cierta desvalorización– de la literatura nacional. Esto ha generado una situación paradójica. Pero, vayamos por partes. La idea de prestigio sobre un autor tan traída para justificar o discutir una transposición ha adquirido en Venezuela un plus fundamental: su relación con la promoción de los valores identitarios nacionales. Esta dimensión deviene en una especie de reafirmación de lo nacional por partida doble: sobre los referentes literarios y sobre los que el cine *pueda* agenciar, en la medida en que, además, lo haga consigo mismo; fines que no siempre se han alcanzado. Es decir, la literatura emblemática –nacional o internacional– por lo general, ha funcionado simbólicamente como un recurso para gestionar los financiamientos estatales, pero, al mismo tiempo, las producciones fílmicas no siempre han resultado éxitos de taquilla, antes bien han supuesto la ruina o los descalabros de productoras nacionales, pero no sólo por las respuestas poco positivas del público, sino porque los mismos directores no mantienen una relación cercana con la producción literaria nacional.

Una ventana para mirar este complejo entramado la ofrece el debate sobre cine venezolano (Roffé, 1997),²⁴ en el que cineastas y críticos abordan este asunto. En este debate, las observaciones y preguntas de Julio Miranda nos ayudan a centrar el problema:

Transponiendo un poco el terreno de la narrativa al cine, en el terreno de la narrativa el mercado no es tan significativo, sin embargo, hay un hecho claro (...) Hay un claro divorcio entre el público venezolano y los nuevos narradores, lo que esa gente escribe no les interesa. ¿Ustedes [críticos y cineastas] creen que también existe en parte un divorcio entre el público y el cine que se está haciendo? (Roffé, 1997: 70).

Al especificar que es corta la distancia entre el público lector y los narradores, traslada esa misma pregunta al campo del cine a los directores. En general, para algunos las proximidades del público con el cine nacional “siguen siendo relativamente importantes” (70); para otros con los que concordamos, han descendido y resquebrajado

²⁴ Cfr. Alfredo Roffé: “El nuevo cine venezolano: tendencias, escuela, géneros” En *Panorama Histórico del cine en Venezuela* (1997). Más que un artículo de carácter documental, este escrito recoge las diferentes intervenciones de varios críticos y cineastas en reuniones de trabajo para analizar el cine venezolano. Esta cita corresponde a la segunda reunión a la que asistieron Oscar Lucien (cineasta), Julio Miranda (crítico literario y fílmico, poeta, ensayista) Fernando Rodríguez (crítico) y Alfredo Roffé (crítico).

los vínculos entre el público venezolano y *su* cine. En este sentido, Fernando Rodríguez, se cuestiona la idea de un público cautivo de su cine: “es como si no hubiera una entidad que se llame cine venezolano y que la gente ha perdido el *sentido de su presencia*” (70) (Cursivas nuestras).

Ahora bien, Oscar Lucien, por ejemplo, al hablar como lector de la literatura nacional a partir de ciertos títulos dados por Miranda plantea que:

Esa literatura yo no la leo, no tengo ninguna motivación para ir a comprar esa literatura, nunca estoy al tanto de su existencia. En otros sitios uno se pregunta qué estará escribiendo la gente joven de aquí y te puedes orientar y te traes una novela. Pero en el caso venezolano uno no está al día (70).

Roffé, por su parte, cree que parte de la falla en la imposibilidad o desinterés por esa literatura radica en los problemas entre la promoción cultural y la falta de un *marketing* (70). No es posible obviar la idea sobre los nuevos narradores, toda vez que lo que parece funcionar mejor son los títulos de mayor tradición, los escritos consagrados por la crítica literaria. En general, los escritores novísimos o las nuevas tendencias quedan marginados por parte de los mismos integrantes del campo cinematográfico. Lo que, por otra parte, hace entrever una particularidad de este campo hacia la literatura: la actitud de respeto, en este caso hacia la de mayor prestigio y tradición, emblemática en el sentido más literal del término de los valores identitarios nacionales. Y, al mismo tiempo, el desconocimiento de la narrativa más actual –más allá de posiciones personales desmotivadas– parece estar asociado a su débil presencia en los registros de la comunicación que van desde el autor hasta el público.

La relación literatura-público y cine-espectador venezolanos es compleja por lo que nos atrevemos a sugerir algunas respuestas. La sensación entre escritores y cineastas es que existe un alejamiento entre sus producciones artísticas y sus públicos. Cuando la escritora venezolana Ana Teresa Torres²⁵ indaga sobre la relación entre literatura y sociedad, la imagen del desierto deviene en metáfora que encierra el panorama desolador de la recepción literaria, que no de la creación. Dado que las transposiciones fílmicas son producciones artísticas que comparten particularidades

²⁵ Ana Teresa Torres: “Literatura y país: reflexiones sobre sus relaciones”. En Karl Kohut (ed). *Literatura venezolana hoy. Historia nacional y presente urbano* (1999).

tanto del campo literario como del cinematográfico, las consideraciones generales que ofrece para explicar el distanciamiento entre la literatura y la sociedad, las hacemos extensivas al cine y al arte venezolanos; sin ánimos, obviamente, de reducir las complejidades de lo literario y lo cinematográfico, ni de despachar rápidamente el intrincado laberinto entre las relaciones del arte, la cultura y la sociedad. En este sentido, allí donde ella habla de literatura, colocamos cine que, en tanto manifestación artística, representa un punto (re)flexión sobre sí mismo y, al mismo tiempo, sobre aquello donde se apoya.

En su mirada reflexiva, la novelista hace una advertencia sobre las tentaciones de satanizar que surgen al querer explicar esa especie de lugar periférico en el que se encuentra la literatura (el arte) en el país, embestido por modelos de crisis políticas: no convertir el asunto en un problema entre ángeles y demonios:

Por un lado, satanizar a la sociedad vulgar e inculta que rodea al escritor [cineasta], en la cual éste se sitúa por encima de ella para mirar hacia una mítica tierra literaria, desde luego, intemporal, de la cual se siente nativo y habitante fantasmal, y en cuyo caso extremo la relación literatura-sociedad ni siquiera debe plantearse. Por otro lado, satanizar a la literatura [cine] considerando que muchas de sus apreciaciones y lenguajes esteticistas establecen una retórica de alejamiento por parte de aquellos [escritores, cineastas] a quienes nada preocupa la realidad que los rodea, y en cuyo caso extremo se remonta a la inquisición de los escritores [cineastas, directores] como ciudadanos desafectos al país (Torres, 1999: 55).

Satanizar no es la respuesta. La dinámica de captación de público marca las reglas del mercado y, por lo tanto, de una producción que parece cercada por la simplicidad argumental, el esquematismo secuencial o por un tipo de narrativa en el que se simplifican los argumentos y las estéticas a favor de un público “no culto”.

Es difícil no leer cierto prejuicio en esa pérdida del sentido de la presencia de las producciones nacionales. Si en las transposiciones fílmicas confluyen vertientes literarias y cinematográficas, en esta especie de pérdida de la presencia del otro se encuentra un punto neurálgico, conflictivo que atraviesa el acontecer cultural venezolano. Porque, al menos en cuanto a las transposiciones se refiere, estaríamos frente a un público-lector que o no se acerca al cine nacional –y, tampoco, se acercaría al referente literario– porque no se identifica con ninguno de los dos ámbitos, o, quizá,

lo haría sólo con filmes y literaturas extranjeras porque se identifica de tal manera que, fuera de estos, *no existen* otros panoramas.

También es interesante resaltar un aspecto comentado anteriormente. Por un lado, si bien es cierto que la filmografía venezolana posee títulos de incuestionable valor literario y artístico, también es cierto que la “idea” de literatura venezolana funcionaría tanto como un referente sólido y como una alternativa para agenciar proyectos con apoyo estatal. Pero esta referencialidad no goza de la suficiente proyección como para recibir el apoyo “esperado” del público. Fernando Rodríguez lo explica de esta manera a partir de la adaptación de la novela *El mestizo de José Vargas* (1942) del escritor venezolano Guillermo Meneses, cuando habla del peso específico que durante los ‘80 y parte de los ‘90 tuvo el ya obsoleto esquema industrialista:

Yo no entiendo por qué Mario Handler hace **El Mestizo**; creo que se escogen guiones porque se basan en novelas que pueden significar un respaldo del público. Se puede confeccionar una película para que se pliegue al mercado, desde la temática a los actores. En los últimos veinte años se vivió bajo el patrón industrialista (1997: 72) (Negritas del original).

En términos generales, la función de la literatura como soporte cultural funciona en doble sentido: si es factible de ser considerada para cautivar al público, puede suceder que buena parte de esta, empezando por los propios directores, pase desapercibida. Sin embargo, simultánea a esta actitud, la mención a la novela homónima de Guillermo Meneses es fundamental para entender que no sólo funciona la idea de impactar sobre un público ya cautivo ante un texto emblemático de la literatura venezolana sino que, además, se espera un éxito comercial. Esta fórmula es fundamental para un cine minado de los inconvenientes de producción y distribución. De ahí que el uso cultural del texto en este caso específico revista menos a una simple “toma” de la literatura y más a un deseo de reactivación y reificación de cierta literatura desde el cine, con paradigmas narrativos que resulten atractivos ante una mirada embelesada por los estertores del cine en inglés.

No se pretende con esto apoyar que el estudio de las transposiciones debe quedarse soldado al referente literario. Antes bien, es fundamental evaluar el producto final por sí mismo. No obstante, establecer puentes, evaluar las diferencias y las semejanzas, hablar de adaptaciones o de inspiraciones, de infidelidades al modelo

narrativo literario o de logros en el modelo narrativo literario permite disminuir el peso de una visión idealizada de la literatura inalcanzable y de un cine impertinente.

2.4.- *Respeto por lo impreso: estatus social, académico y editorial*

Como producto artístico, las transposiciones fílmicas entran en el contexto de los juegos estéticos, de las estrategias y herramientas técnicas y de las reflexiones sobre el hacer cines prevalecientes en una época determinada. Asimismo, la dinámica de pre y post producción, el circuito distribuidores–exhibidores, la clasificación genérica y moral de cada filme y la recepción del público son elementos vinculados al sustrato económico, social y político de una industria cinematográfica específica.

Pero esta otra orilla, la cinematográfica, se ve igualmente trasvasada por otros juicios: el respeto por lo impreso, concretamente, es una de las aseveraciones más habituales en los críticos y directores de cine en el contexto del cine venezolano. En general, la mayoría de los cineastas aducen una mirada respetuosa hacia el texto de referencia. Aquí se abre, sin embargo, un abanico de posturas: algunos enfatizarán sobre su “lectura personal” (Iván Feo con *Ifigenia*) para contrarrestar las faltas del filme con relación a pasajes importantes de la novela y acentuar su autoridad sobre la escogencia de otros pasajes; otros, en cambio, marcarán su huella sobre el valor emblemático del autor (Restifo con Rómulo Gallegos); otros más bien establecen un grado de complicidad con el autor escogido: mediación a dos voces conjuntadas en las que la noción de autor se compensa en ambos sentidos (Antonio Skármeta y Olegario Barrera, Marvel Moreno y Fina Torres, Eduardo Liendo y Thaelman Urgelles, respectivamente).

No obstante, no ha faltado quien ha mirado con recelo ese respeto y ha visto al cine como un intruso. Éste es el otro juicio que incomoda a algunos que creen que la literatura queda perjudicada cuando aquél la toca. Un intruso que, además, tiene un defecto terrible: *ha dependido de la literatura*. El crítico literario José Ramón Medina en su libro *Ochenta años de literatura venezolana* (1980) dedica unas cuantas líneas a la relación entre literatura y cine venezolanos, y lo hace en una abierta noción de una (mala) dependencia de éste por aquélla.

Medina menciona que si, por un lado, en la década de los '70 se produjo un resurgimiento del cine gracias al apoyo del Estado, por el otro fue un cine abocado a “temas delincuenciales, (...) y con exploraciones en la historia y política nacionales”

(327) –una frase casi eslogan de vieja data. Antes de enunciar unas breves líneas sobre la falta de una Ley de Cine que, para entonces, era uno de los vacíos más discutidos entre todos los sectores del cine, dedica unas sobre la relación cine y literatura:

El estado embrionario, pero explosivo, del cine venezolano, ha determinado su poca autonomía como relato consecuentemente plástico y su clara dependencia de textos novelísticos o testimoniales, aunque ya en dos filmes se entrevea un deseo de autoabastecimiento narrativo (327).

No se especifica cuáles son esos dos filmes que estarían dando muestras de la capacidad de autoabastecimiento del cine. Varios son los juicios y preconcepciones que subyacen en esta afirmación: el cine venezolano siempre es embrionario, siempre está empezando y, en esa fase, es dependiente. Desde esta perspectiva se resuelve a favor de la literatura y se acrecienta la visión negativa hacia una filmografía con desniveles sobre su relación con la literatura. Visión que, por otra parte, niega la idea de una *continuidad conflictiva* marcada por producciones de baja calidad o tiempos de silencio. Que lo producido antes de los '70, no “merezca” una *segunda mirada* es una postura que no nos interesa perpetuar. Si las transposiciones venezolanas de la década del 50 se caracterizan por haber sido hechas en régimen de co-producción con otros países latinoamericanos (especialmente México y Argentina) y el aporte de lo venezolano quedó rezagado al ámbito económico en obras de escaso valor estético, no es un asunto a eludir sino a comprenderlo dentro de un marco contextual en el que el cine buscaba espectadores y, para ello, se propagaron modelos narrativos de fácil identificación para el público.²⁶

Ahora bien, no está de más comentar que el respeto por lo original y la exigencia por parte de la crítica por conservarlo y trasmitirlo, son algunos los paradigmas que provienen de una estela de corte romántica asignada a la cultura de lo impreso, tal y como explica Walter Ong en su estudio sobre la tecnología de la palabra, *Oralidad y Escritura* (1994). Centra el problema del *original* y la *copia* como parte de la modernidad. Reflexiona sobre la intertextualidad en el sentido del permanente mosaico de citas que puede generar la angustia del escritor por el hecho de que todo esté ya

²⁶ Mi estudio se centra en algunos filmes de las décadas de los '80 y los '90. En un futuro se espera extenderlo hacia otras décadas en las que los valores literarios, narrativos, mercantiles, estéticos y culturales se trazaron de otro modo. No obstante, he realizado un breve apartado donde trazo líneas muy generales de las transposiciones en Venezuela desde sus inicios hasta fechas recientes.

dicho. Aún así, centra el problema de la intertextualidad y la cultura en los términos siguientes:

La cultura de manuscrito daba por hecha la intertextualidad. Atada aún a la tradición de lugares comunes del antiguo texto oral, creaba deliberadamente textos con base en otros textos, haciendo adaptaciones, modificaciones y compartiendo las fórmulas y los temas comunes, inicialmente orales, (...). La cultura de lo impreso, de suyo, tiene una disposición mental distinta. Tiende a considerar una obra como “cerrada”, apartada de otras, en unidad de sí misma. La cultura del texto impreso dio origen a los conceptos románticos de “originalidad” y “espíritu creador”, los cuales aíslan una obra individual aún más de las otras y perciben sus orígenes y significados como independientes de influencias exteriores, al menos en el caso ideal (1994: 132).

No en vano recuerda que las teorías sobre la intertextualidad nacieron para “contrarrestar la estética aislacionista de una cultura romántica del texto impreso...y casi provocaron una conmoción” (132).

¿Será que se cree y, por lo tanto, se espera conservar la condición aurática de la literatura? Si retomamos este concepto de Walter Benjamin, presente en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, el aura es esa condición que hace del original del objeto de arte, y la literatura lo es, una cualidad inherente destinada al placer estético de la obra. Es esta cualidad la que se atrofiaba en el mismo momento de su reproducción técnica (1973: 22). Benjamin arroja una mirada nostálgica sobre esta pérdida que, sin embargo, reconoce como uno de los efectos más importantes de la modernización y, sobre todo, del acomodamiento de las nuevas miradas urbanas sobre los medios de expresión técnica, como el cine y la fotografía.

En todo caso, sea cual sea la posición, se puede aducir que el respeto por el original se concentra en torno a un asunto de estatus social. Sobre el ámbito cultural de la díada originalidad/copia y sin mencionar el papel de lo impreso, Peter Reynolds llega a plantear que con frecuencia la transposición fílmica suele ser vista como un producto de baja calidad artística porque:

our culture venerates originality, and the process of adapting work of fiction is often thought –even if it is an unspoken thought– to be an inferior creative activity. Although the practice of adapting novels into films, television dramas and stage plays is widespread and growing, the artistic status of

those responsible for creating the adaptations is relatively low, the status of the texts they produce remains, at best, marginal (1993: 7).

En su artículo, Reynolds apunta a la recepción cultural de la adaptación, centrándose en la novela.²⁷ La idea de la veneración del original funcionaría en literatura como desde un estatus artístico elevado en función del resguardo de la producción artística más sublime de la sociedad en tanto conserva, amplía y potencia la fuerza del lenguaje y, por ende, el de los idiomas.²⁸

Además de algunos escritores, *la Academia literaria* ha sido fundamental para salvaguardar al texto literario. Por supuesto, si es un texto literario que ocupa un lugar central en algún canon literario determinado más se exigirá el respeto o la fidelidad. Un inciso: no se está en contra de que se evalúen las transposiciones desde la fidelidad o el respeto sino de que se empleen como prejuicios para (des)calificar un filme.

No podríamos resumir la heterogeneidad de las academias literarias, sólo resaltamos su poder regulador y normativo que no pocas veces soslaya las producciones artísticas relacionadas con el cine. Razones no han faltado, en algunos casos. Algunos críticos y autores han señalado la desvalorización de la Literatura y los autores una vez que ceden los derechos de autor.

Erica Sheen en su introducción al texto *The Classic Novel: from page to screen*, plantea que el criterio de fidelidad ha sido propuesto, especialmente, por las instituciones, como la Academia literaria, que en tanto cuerpos legales han generado discursos en torno más que “a la pérdida de la articulación ha sido sobre la articulación de la pérdida”; se ha creado una “retórica de la posesión” (2000: 3) por lo que la

²⁷ Al igual que el trabajo de Mínguez o el de Gimferrer, los aportes de Reynolds giran en torno al género de la novela. Con frecuencia se suele pensar que es la novela el género más problemático para la transposición fílmica dados los procesos de reducción y no cierta simplificación forzada para elaborar guiones adecuados al formato temporal de las películas. Sin embargo, las transposiciones de cuentos y de obras teatrales también “sufren” procesos de cambio que pueden resultar tan problemáticos como los de las novelas. Como bien lo ha demostrado Sánchez Noriega en *Del cine a la literatura* (2000), el teatro es un *falso amigo* del cine y su transposición en tanto género de representación al cine deviene en un ejercicio complejo.

²⁸ Obviamente, esta visión del estatus del cine en la cultura trasciende con creces el ámbito restringido de las transposiciones. De hecho, no deja de ser interesante tomar en cuenta cómo operan estos juicios de valor en un contexto determinado. En sus inicios, el cine fue considerado un espectáculo para las masas y su valor artístico se agenció, en parte, gracias a la presencia de narradores, poetas, dramaturgos o pintores.

evaluación del filme basado en un texto literario pasa más por los valores de lo que se considera apropiado en ese contexto.

Desde esta *retórica de la posesión* se olvida, como bien lo plantea Sheen, que la venta de los derechos de autor facilita más el intercambio (*exchange*) de la propiedad literaria y no su estabilización (5), y que tanto la noción de autor como la de intelectual terminan cuestionadas dentro de este complejo intercambio entre las artes y de éstas con el mercado. Así plantea lo que considera una *historical crisis*:

The transition from page to screen articulates a radical discontinuity. It effaces the presence of the intellectual in the production system, even as the text itself effects a switch from invisibility to visibility. The adaptation – particularly the kind of adaptation that flaunts the signature of its own authorial origins– pays lip service to the intellectual, but subsumes it into general circulation of mass communication (2000: 7).

Con todo, no consideramos que se trate de una *radical* discontinuidad sino de una permanente discontinuidad y cambios de las funciones de los intelectuales dentro del campo cultural (escritores, directores, artistas, etc.). La figura del autor ha sido esencial para legitimar parte de la práctica cinematográfica desde los comienzos del cine y sigue siendo vital para dinamizar la díada fidelidad/traición a partir de un texto literario canonizado. Sin embargo, puede ocurrir exactamente que la visibilidad desde la que es posible atisbar tanto al autor como a su obra así como al director o guionista(s) se transforme en el punto ciego del conjunto, es decir, que se obvien sus presencias según el contexto donde sean evaluadas. Puede sorprender que la presencia del autor literario o del texto no sea relevante en una reseña o crítica periodística porque se considere un autor menor o, simplemente, se desconozca. Sucedió con Marvel Moreno o con el *Juan Topocho* de Zárraga. Entre estas distracciones y la *retórica de posesión* de la Academia, el diálogo cultural será sólo una alternativa prescindible.²⁹

²⁹ El exceso de la copia, la rendición ante el objeto de arte que de alguna manera nos lleva a buscar sus posibles réplicas es un fenómeno que Matei Calinescu en *Cinco caras de la modernidad* (1991), explica desde las bases teóricas del *kitsch*. Al explicar este fenómeno como una de las caras de la modernidad, Calinescu sostiene que la cultura del consumo ha puesto de manera frenética la circulación de bienes culturales, incluyendo los que pertenecen al “arte elevado” (el souvenir de *La piedad* de Miguel Ángel en los hogares, por ejemplo); transacción que tiene como último fin el placer estético. Lo que me interesa de esta propuesta es la idea de que ningún bien cultural está exento de lo que denomina la *kitschificación* de la cultura cuya principal característica es: “la difusión masiva del arte a través de diversos medios: radio, televisión, reproducciones a gran escala, discos, revistas baratas y libros de bolsillo vendidos en supermercados, etc. Esto puede ser así incluso aunque los elementos iniciales utilizados (obras maestras

La relación entre el *sistema editorial* y *el cine* también es fundamental para entender el dinamismo o la quietud en torno a las transposiciones y su contexto. Por ejemplo, en sus ya emblemáticos artículos “Le ‘Journal d’un curé de campagne’ et la stylistique de Robert Bresson” (1955) y “Pour un cinéma impur” (1958) Bazin centró los términos del debate entre cine y literatura en los marcos de dos tipos de fidelidad: la del espíritu y la de la letra y ofreció una aguda aproximación a la relación cine–literatura dentro del entramado comercial:

Es absurdo indignarse por las degradaciones sufridas por las obras maestras en la pantalla, al menos en nombre de la literatura. Porque por muy aproximativas que sean las adaptaciones, no pueden dañar al original en la estimación de la minoría que lo conoce y aprecia; en cuanto a los ignorantes una de dos: o bien se contenta con el filme, que vale ciertamente lo que cualquier otro, o tendrán deseos de conocer el modelo, y eso se habrá ganado para la literatura. Este razonamiento está confirmado por todas las estadísticas editoriales, que acusan una subida vertiginosa en la venta de las obras literarias tras su adaptación al cine. No; realmente, la cultura en general y la literatura en particular no tienen que perder en esta aventura (2001: 113).

Estamos de acuerdo en que no hay indignación posible aunque ésta aparezca en las reseñas críticas con extrema regularidad. Sin embargo, en esta defensa por la hibridez Bazin establece no sólo una de las líneas más abiertas al análisis intersistémico sino que fija sus límites: uno de los grandes abismos entre literatura y cine es la masa de espectadores ante la minoría de lectores que puedan o quieran acceder al texto literario. Su última frase sobre la venta de textos literarios tras el éxito de su adaptación es, sin embargo, cuestionable porque apunta más a su propia visión del mercado editorial y menos a la idea de la linealidad del sistema comunicativo; es decir, la idea de retroalimentación enunciada por Bazin tiene sentido si el sistema y la política editorial funcionan de manera tal que un éxito de taquilla sea o vuelva a ser *naturalmente* un éxito de ventas. Si esto no sucede, también es un aspecto importante a considerar en los

de la pintura o la escultura, novelas transformadas en guiones de cine) decididamente *no sean kitsch.*” (1991: 249) (cursivas del original) .

Más que obviarla, no está de más pulsionar esta chirriante propuesta. En efecto, supongamos que se apueste por los términos vulgarización o pérdida. Si para algunos críticos esto supondría una afrenta en contra de la literatura, para otros esta posibilidad se inscribiría dentro de la imparable relación entre las artes; *la vulgarización*, entonces, podría codificarse como uno de los muchos rasgos de los bienes culturales.

análisis. Comprar el texto “visto” deviene en una suerte de retroalimentación del sistema que implica un apoyo tácito de la política editorial de un país para promocionar, si no ya los guiones, los textos en los que se basan esas películas. Bazin propone un círculo casi perfecto: de la literatura al cine, de éste a las editoriales y, finalmente, de éstas al espectador–lector. Esta respuesta editorial no ocurre en Venezuela: los guiones que han tenido la suerte de publicarse han llegado mucho tiempo después de las películas.³⁰ Lo anterior supone un punto de inflexión importante dentro del sistema de comunicación relacional entre literatura y cine.³¹ En primer lugar, no hay que olvidar que el guión, en general, está elaborado *más* para su representación antes que para promocionarlo como libro autónomo.

Por otra parte, la política editorial –subvencionada o no–, los costos de las ediciones, su distribución y difusión pueden ser ya muy enrevesados e injustos para los propios escritores. De hecho, interesante es el caso del film *Una casa con vista al mar* (2000-2003) de Alberto Arvelo según novela *inédita* de Freddy Sosa Vicenzino Guerrero ¿Cómo intentar un estudio comparado cuando la novela aún permanece fuera del alcance del público? Es en este contexto, y no sólo en el ideal de Bazin, en el que una investigación sobre las transposiciones puede ofrecer sus aportes en tanto registra los (des)niveles y (des)equilibrios en el intercambio dialógico entre ambos sistemas de comunicación.³²

³⁰ Algunos de los guiones publicados mucho tiempo después del estreno de las películas son *País Portátil* de Iván Feo (Mérida, Editorial Letras y Comunicación/ Fundación del nuevo cine latinoamericano, 1991) *Oriana* de Fina Torres (Caracas, Cinemateca Nacional, 1991), el guión de *Muerte en el paraíso* a cargo de Luis Britto García (Caracas, Fundarte, 1985) o *Cubagua* de Michael New (Mérida, Universidad de Los Andes, 1987).

³¹ Ocurre en España donde al poco tiempo de ser estrenadas las películas se publican sus guiones. Entre muchos títulos destaco algunos recientes: *Mi vida sin mí* (Madrid: Ocho y medio, 2003), *La vida secreta de las palabras* (Barcelona: Ediciones B, 2005) ambas de Isabel Coixet; *Princesas* de Fernando León de Aranoa (Ocho y medio, 2005); *Los otros* (Madrid: Ocho y medio, 2001), *Tesis* (Barcelona: Planeta, 1998) o *Mar adentro* de Alejandro Amenábar; *Soldados de Salamina* de David Trueba (Madrid: Plot, 2003). Sobre este último filme, es interesante destacar una situación ideal: Trueba y Cercas publicaron sus diálogos sobre la transposición fílmica y los detalles que marcaron el encuentro de la literatura y el cine. Cfr. *Diálogos de Salamina* (Barcelona: Tusquets, 2003).

³² Vale destacar el caso de la novela de Fernando Vallejo *La virgen de los sicarios* (1994); avalada por la crítica literaria, fue llevada al cine en el 2000 por Barbet Schroeder con éxito de público. Vallejo, además de haber sido guionista de esta película, ha dirigido otras como: *Barrio de campeones* (1981), *En la tormenta* (1979) y *Crónica Roja* (1977). Más allá de su controversial figuración pública, las novelas de Vallejo recrean sin compasión el imaginario sórdido de la violencia en Colombia. La presencia de este rasgo social no ha pasado inadvertida en el cine latinoamericano que desde la década de los 70 se ha

Insistimos en el deslinde entre literatura canonizada por la crítica literaria y por el público y el producto editorial que, en buena medida puede ser eso: un modelo de escritura reiterado y repetitivo. Si bien las transposiciones fílmicas pueden cuestionar estos lugares, no es menos cierto que en el caso de la filmografía venezolana la presencia en el cine de los productos editoriales es escasa; ha sido un cine que ha dado preferencia a literatura de prestigio o, aunque desconocida en amplios sectores, a la de alta calidad artística.

Efecto equivalente al de la literatura, tomarla y dejarla pronto, dependencia son algunas matrices de opinión a favor de la literatura canonizada. Es decir, en estas críticas no hay lugar para hablar de los *best-sellers* porque no son literatura ¿o sí? No de la mejor, respondemos. Con esto introducimos un aspecto importante en esta investigación trabajo: no se abordan películas basadas en textos literarios que hayan obtenido un éxito de consumo masivo. Nuestra investigación se ha centrado, por ahora, en el trabajo con películas importantes dentro del contexto del cine venezolano cuyos referentes literarios pertenecen –en modo desigual y movedido– a un canon literario legitimado por académicos y críticos.³³

abocado a la tarea de realizar filmes –transposiciones o no– cuyos imaginarios ficcionales giran en torno a la violencia o las grandes desigualdades e injusticias sociales.

³³ No fue una decisión tomada por el *rechazo* a los *best-sellers*. Los límites metodológicos de esta investigación no permiten profundizar en los intersticios sobre el fenómeno de la literatura considerada marginal. Porque ya no sería marginal dentro de un canon (un escritor poco conocido o una obra poco valorada) sino que estaría incluso fuera de la idea de canon literario. Es decir, suele considerarse un subproducto fuera de todo régimen canónico. Ahora bien, este carácter marginal es, en sí mismo, un espacio a ser evaluado y definido. Por ahora, asumamos que un texto literario considerado *best seller* al ser llevado al cine le rigen algunos de los procesos que se han enunciado hasta ahora. ¿Bastaría con recordar el impacto mediático de *El código Da Vinci* de Dan Brown? Aunque emplearé con cautela cualquier ejemplo de la cinematografía norteamericana toda vez que ella pertenece, construye y reafirma un circuito totalmente diferente al venezolano y latinoamericano, no deja de ser interesante el imaginario desplegado en torno a la novela y el filme. Por un lado, una novela que lleva vendidos unos 40 millones de ejemplares; entrevistas miles al autor; escritores y críticos literarios que alzan su voz de protesta ante el fraude; las protestas de algunos representantes de la Iglesia Católica, una acusación de plagio al autor fallada a su favor. Por el otro lado, una transposición fílmica a cargo de Ron Howard (2006) que ha disparado aún más las críticas: de críticos que evalúan la chatura y la sosedad del filme de cara a la chatura de la novela; críticos que han comparado ambos textos; otra vez, los representantes de la Iglesia Católica y, mientras tanto, tanto la novela como el filme siguen ganando lectores y espectadores. Todo esto conforma una trama perfecta en los dos sistemas comunicativos donde autor, texto, filme, críticos –literarios y cinematográficos– editores, productores, distribuidores, exhibidores, público –lectores y espectadores– actualizan y perpetúan con asombrosa seriedad. Y es que el mercado no está para bromas. En los ámbitos nacionales, este fenómeno puede ocurrir sin la rimbombancia del modelo anterior. En la filmografía venezolana hay un caso emblemático de concordancia de éxito de público y de espectadores. Fue con el, filme y la novela *Colt comando 5.56*. de César Bolívar según la novela homónima de Marcos Tarre. En otras latitudes, un éxito inesperado y favorable para el cineasta y el escritor fue *El cartero de Neruda* (1994) de Michael Radford.

2.5.- *El prestigio del eterno retorno*

¿Cabe alguna duda sobre las poderosas correas de transmisión de sentidos que suponen títulos como *Macbeth*, *Hamlet* o *La odisea*? Son textos cuya valoración trasciende frontera geopolítica o cultural para volver en formas renovadas, ya de manera directa como las películas de Orson Welles, ya de manera indirecta como los homenajes –al estilo de Akira Kurosawa en *Ran* (1985) y su versión de *El rey Lear*; o ya de un modo más analítico cuando se leen las películas desde sustratos o arquetipos míticos.

En una discusión sobre el guión de la película *Edipo Alcalde* (1997) escrito por García Márquez en 1996, Jorge Alí Triana, su director, comentó que al ser un texto tan ampliamente conocido se le privaba al espectador del elemento sorpresa. Lo que sigue es la respuesta del Nobel colombiano:

Eso puede ser así, a nivel de teoría. Pero la historia de Edipo, con variantes, viene repitiéndose desde hace siglos y a nadie ha dejado de gustarle. Si nosotros estamos haciendo una simple versión de *Edipo Rey* adaptada a otro momento y a otro país, si no estamos tratando de ocultar ni de engañar a nadie, ¿por qué no decirlo abiertamente? Esto es Sófocles, sí señor, pero a la vez es algo distinto (...)

Para mí, el hecho de que la historia remita a Sófocles no es un defecto, sino una virtud. Lo veo como un factor positivo (1998: 100-101).

Se trata de destacar el filón del poder del mito, de la posibilidad de actualizar historias en contextos radicalmente diferentes, de esa reiteración de las historias que nos rodea, de esa diferencia que remite a una fuente que lejos de eliminar la sorpresa la actualiza. En definitiva de ese “algo distinto” que retorna para instalarse en nuestros días recordándonos, finalmente, los largos lazos temporales que tejen nuestro devenir humano. Es este filón de la reescritura de esas historias la que, tarde o temprano, alcanzará a *Cien años de soledad*: aquí las transposiciones, porque serán varias, tendrán que vérselas con la complejidad estructural de la obra, con las visiones alrededor del “realismo mágico”, con su lugar dentro del *boom* latinoamericano o con su imaginario ficcional identitario, entre otros elementos.

2.6.- *El público: los públicos*

Retomamos las palabras de Julio Miranda citadas al inicio de este capítulo:

La escogencia de esas obras pudiera entenderse como una relectura de la historia venezolana, paso a paso –casi dictadura a dictadura–, basándose en títulos de fácil identificación por el público – y éste no es un aspecto únicamente comercial. Además, lógicamente un cine narrativo a un solo nivel, un cine anecdótico, de “reflejo”, buscará obras similares, cuya adaptación, a su vez, producirá casi fatalmente un cine así. Pero esta selección es demasiado reducida y tiene demasiados huecos como para pretender la existencia de un proyecto global de recuperación de la historia; no digamos de relectura, lo que implicaría una elaboración mayor del material literario, no la mera y dócil filmación de lo escrito (Miranda, 1982: 10–11).

Hacer novelas para cautivar al público. Las diferencias entre las obras maestras o los best sellers pueden, al final, reducirse a un asunto de consumo masivo, de una narrativa fílmica simplificadora hasta el esquematismo del modelo narrativo literario de referencia para subsumirse en el ámbito abiertamente comercial.

Si la literatura como práctica no sufre degradación lo que sí puede suceder, de alguna manera, es que el autor o la obra pueden sufrir el olvido. Peter Reynolds (1993) apunta al hecho de que el papel del espectador es crucial porque puede desconocer completamente las referencias al autor y al texto. Ese mismo público, continúa, puede demandar ciertos tipos de temas y espectáculos que “may conflict with the presentation of a complex web of interlocking moral, social, ethical and political issues. And if there is a conflict between issues and spectacle, spectacle usually wins” (1993: 10).

Este tipo de exigencias del *rating* y la audiencia pueden generar que la práctica de la adaptación sea: “pretty but bland and unproblematic, then that audience, especially if it is a mass audience with no knowledge of the original with which to contest the fidelity of the adaptation, will invariably lose one of the significant means of challenging the social construction of reality” (11).

Esta visión si bien afecta al objeto de estudio de este trabajo, no es exclusiva de las transposiciones; el hacer películas de cara al éxito comercial ha sido una de las preocupaciones llevada a cabo por cineastas y críticos venezolanos desde los inicios de la aventura fílmica; probar la fórmula comercial/éxito de taquilla valdría por igual para todas las producciones.

El interés por esta ruptura de la posibilidad de que el público se queda sin la ocasión de responder al film desde el original no gira en torno a la idea de restaurar la fidelidad, tal y como apunta Reynolds; lo que interesa de esta cita es que en la filmografía venezolana no son pocos los casos en los que los espectadores no hemos tenido disponible en todas las ocasiones los textos literarios, incluso para iniciar el debate de la fidelidad o arremeter en contra del filme o del texto, según el caso del gusto. Por ejemplo, fue el caso de Marvel Moreno. Cuando se estrenó el filme *Oriana* (Fina Torres, 1984) para ese momento se desconocía su cuento al punto de que algunos críticos, otra vez Miranda, llegaron a dudar de su existencia.

Autores y textos olvidados, perdidos o ni siquiera citados en los titulares son formas de romper con la actitud activa del espectador ganado para la literatura, sugerida por Bazin, así sea que luego nos arrepintamos de haberlo devuelto a la vida por nuestra lectura. ¿A quién, en efecto, se le ocurriría buscar el cuento *Los pájaros* de Daphne du Maurier cuando el filme es ya todo un emblema del cine mundial?

Parece que se han obviado tempranos aportes en cada uno de los clichés que hemos intentado resumir. Por ejemplo, André Bazin (2000) en 1948 advirtió que la diferencia entre forma y contenido, lo importante era “*the equivalente in meaning of the forms*” (2000: 20, cursivas del autor), o sobre que el cliché del escaso esfuerzo mental achacado al cine con relación a la superioridad literaria, se debe a cierta visión elitista de la cultura que ha recreado la idea “of untouchability of a work of art” (2000: 22). Por su parte, James Naremore (2000) nos recuerda que la discusión en torno a la fuente literaria en las academias norteamericanas, proviene de una mixtura entre el pensamiento social arnoldiano (Matthew Arnold) y la estética kantiana. Ésta favoreció una estética idealista en torno al arte y aquélla la importancia del trabajo artístico y, juntas han dado lugar a una canonizada visión de la autonomía del arte. Explica, entonces, que estas perspectivas son válidas en tanto se comprenda que provienen de una ideología que respondía al capitalismo industrial y a la reproducción mecánica (2 y 3). Se trata, entonces, de evaluar los clichés como parte de una dinámica contextual mucho más compleja.

2.7.- La literatura del cine

Es amplísimo el abanico de filmes donde fluye la literatura en todas sus expresiones. Desde los aportes de la narrativa literaria, pasando por la refiguración ficcional de la vida de escritores/as, hasta los guiños y citas de obras literarias, el haz es casi inabarcable. Rasgo que, por otra parte, evidencia las buenas relaciones que desde el cine se promueven hacia la Literatura, por lo que no sorprende la rapidez de la crítica al ubicar y valorar –casi siempre– de modo positivo los intertextos literarios en un filme determinado.³⁴

¿Cómo obviar el tejido de referencias poéticas como apoyaturas estéticas en buena parte de la filmografía del argentino Eliseo Subiela en, por ejemplo, *El lado oscuro del corazón* (1992) o *Últimas imágenes del naufragio* (1982)? Guiños o citas sustentan un imaginario identitario vastísimo. En *Hable con ella* (2001) de Almodóvar, por ejemplo, aparecen los libros *Las Horas* (1998) de Michael Cunningham o *La noche del cazador* (1953) de David Grubb, que remiten al mundo de una Alicia en estado de coma. ¿Cómo no asombrarse de la breve pero ajustada mención en *21 gramos* (2003) de Alejandro González Iñárritu, de algunos versos del poema “La tierra giró para acercarnos” de Eugenio Montejó o cómo olvidar el sustrato literario de *Fresa y Chocolate* (1993) de Tomás Gutiérrez Alea? Difícil es pasar por alto los registros de poeticidad en *The pillow book* (1996) de Peter Greenaway o no atender a la mirada – tan crítica como melancólica– del personaje escritor de *La eternidad y un día* (1988) de Theo Angelopoulos, donde, además, a través de la historia del poeta griego Solomós, reconoce que le faltan palabras para reconciliarse y recomenzar con su vida. Literatura refrendada, una y otra vez, por François Truffaut en cuya filmografía *Fahrenheit 451* (1966) destaca por revalorizar la literatura de todos los tiempos ante los tiempos infames que corren; esos mismos que cercan a los personajes de *La joven costurera china* y *Balzac* (2002) de Dai Sijie y que, de alguna manera, son re-creados gracias a la lectura de los clásicos de la literatura. Sin duda, sobran ejemplos donde se

³⁴ El alcance modesto de nuestra investigación no nos permitió explorar los procedimientos cinematográficos en la literatura o la presencia de filmes que sustentan algunas obras narrativas. Sin embargo, en el capítulo sobre las transposiciones en Venezuela, se incorporaron algunas referencias literarias en las que el cine ocupa un lugar importante. Carmen Peña-Ardid (1999) op, cit, dedica un detallado apartado sobre los procedimientos cinematográficos en la literatura, como uno de los vértices desde los cuales sustenta la idea de esa *larga tradición* que une al cine y a la literatura; aporte que suscribimos.

confirma la mediación del cine a favor de literaturas y estilos que acrecientan los soportes estéticos, narrativos e ideológicos desde los cuales re–imaginar, de nuevo, la ficción.

3.- Elecciones

3.1.- Palabra/imagen: sentido del término transposición

El respeto por la literatura, sin duda se acrecienta cuando escritores o cineastas prestigiosos afirman que la imaginación sobrepasa con creces la representatividad de la imagen. Gilbert Durand (2000), por ejemplo, advierte de los peligros de las “generaciones del zapping”: “la imagen icónica, incluso animada como la película (...) dicta demasiado su sentido al espectador pasivo, porque la imagen en ‘conserva’ anestesia poco a poco la creatividad individual de la imaginación” (136).

En tanto imágenes, en efecto, el cine no sugiere sino que impone una imagen y no otra, y los lectores asumimos la ficción sujeta a una mirada particular. Es más, el mismo hecho de que sea una obra emblemática dentro de la literatura mundial supone para muchos y casi sin derecho a réplica, que se *espere* un film capaz de responder a la condición prefijada de la novela. Sin embargo, también es cierto el hecho de que una transposición de una obra emblemática no *necesariamente* supone la cancelación del imaginario posterior a la filmación de una mirada.

Como bien afirma Norberto Mínguez (1998) no sólo hay que recordar que el montaje fílmico es una operación que realiza el espectador sino que, además “(l)a suposición de que ver una película elude todo esfuerzo mental es tan ingenua como suponer que la lectura de una novela implica siempre un gran esfuerzo mental” (49). Esta exageración, como sostiene, finaliza con que, la novela y el cine “producen experiencias estéticas diferentes, aunque esto no presupone que en la percepción de ambos fenómenos hay aspectos comunes” (49).

Por otra parte, la relación logocéntrica y la imagen es incluida por Mínguez dentro de la especificidad de las relaciones entre cine y literatura. Junto a él, reafirmamos la posible idea de la hibridez, que no se busca un cine o novelas puras (41) sino cómo interactúan desde –y con– sus propias herramientas. Partiendo de la narratología estamos de acuerdo con la idea de que en ambas artes, forma y fondo están en conflicto. Recuerda Mínguez siguiendo a Román Gubern, que la “doble naturaleza

material de la palabra, escritural y acústica” (1998: 43) es una posibilidad de acercamiento y dice: “(d)el hecho de que los referentes de las palabras son genéricos, categoriales, mientras que los de las imágenes suelen ser especímenes o individuos (...) se deduce habitualmente una cierta facilidad de la palabra para lo abstracto y una tendencia de la imagen hacia lo concreto (43).

Desmontando, precisamente, no las especificidades de ambos medios sino la posibilidad de que estos son bloques permeables al intercambio, cree que esto “no significa que a la literatura le esté vetado lo concreto y al cine lo abstracto” (44); asimismo, explica otra diferencia de los medios: la simultaneidad de la imagen y la sucesividad de la palabra. Aunque en nuestro trabajo no se intenta un estudio de la especificidad del medio para demostrar que es capaz de asumir otro texto, no deja de ser llamativo otro de los clichés en lo que a las especificidades de la novela y el cine se refiere anotado por Mínguez: “El de la novela parece no ofrecer discusión: es la palabra. En el cine, sin embargo, la cuestión se complica, pues precisamente su especificidad se encuentra en la heterogeneidad de sus materiales expresivos” (45).³⁵

Ahora bien, para reorientar mejor el debate entre la diferencia de medios y las transposiciones nos parece fundamental la diferenciación establecida por Carmen Peña-Ardid que suele ser obviada en este debate:

si lo que se busca no es constatar diferencias entre el lenguaje verbal y la representación icónica, sino entre el relato fílmico y el literario, la contraposición abstracta entre la naturaleza de la palabra y de la imagen resulta insuficiente y confusa ya que no son unidades equivalentes (1999: 156-157).

En efecto, esta búsqueda última de equivalencia forzada hacia la especificidad entre los medios, reduce la fuerza de la negociación dialógica, minimiza la densidad y complejidad de la narratividad, de su carácter de construcción ficcional re-creado a través de la discusión de las estructuras comunes entre ambos tipos de discursos;

³⁵ Mínguez establece una jerarquía de la especificidad que resulta ilustrativa. En un primer nivel estaría “la imagen móvil secuencial registrada” (donde se incorporan el movimiento y su representación; el montaje y la analogía como referencia de la realidad); el segundo nivel sería donde se “sitúan materiales expresivos como la voz, los ruidos, la música y los elementos gráficos” y un último nivel donde incluye materiales no específicos –o también llamados extra-cinemáticos por McFarlane– “por ser también utilizados en el teatro y la pintura: la iluminación, el vestuario, los decorados, el color, la pantalla grande y el desempeño actoral” (1998: 46).

elementos que sí pueden jugarse en la apuesta por las equivalencias –u homologías como las denomina Peña-Ardid (198).

De manera más abstracta, también se ha hecho referencia al problema sobre la *forma* y el *contenido*, según el cual el cine sólo puede contar historias pero no podría llevar las construcciones discursivas que las sostienen. Aquí, como en todo lo anterior, hay crítica para todos los gustos. Críticos como Jorge Urrutia (1984) o Darío Villanueva (1999) sostienen, por ejemplo que sólo es posible llevar al cine el contenido del texto literario mas no la forma artística. Este último crítico es enfático:

Porque aun cuando novela y cine coincidan, como ya vimos, en la potencialidad común de narrar, el instrumento con que trabaja cada una de esas artes es muy distinto: la palabra frente a la imagen (...)
El lenguaje fílmico desarrolla con frecuencia historias anteriormente plasmadas en el lenguaje narrativo y literario de la novela (...), pero lógicamente en el trasvase lo que puede perdurar en su integridad es el conjunto de elementos del contenido, no de la forma artística (1999: 217).³⁶

Roland Barthes en *S/Z* (1992) ofrece un punto de apoyo para repensar la categoría de forma y contenido. Para este crítico, el reino de la novela es intransferible. Si, por un lado, revaloriza el papel de la (re)lectura porque “salva al texto de la repetición (...) lo multiplica en su diversidad y en su plural” (11), por el otro afirma que: “*lo real novelesco no es operable*. Identificar –hacerlo sería bastante ‘realista’ después de todo– lo real y lo operable sería subvertir la novela al límite de su género (de ahí la fatal destrucción de las novelas cuando pasan de la escritura al cine, de un sistema de sentido a un orden de lo operable)” (1992: 66-67). Se refiere al hecho de que en la literatura “más realista”, el código realista no lo es de *ejecución* sino de *representación*. El realismo no tiene “responsabilidad” con lo real pero se le asigna más valor a ese código y lo novelesco parece ejecutable. A favor de la imagen y del cine, Barthes nos recuerda el valor del signo y sus permanentes cargas simbólicas.

Carmen Peña-Ardid (1999), José L. Sánchez Noriega (2000), Robert Stam (1999, 2000 y 2001), Brian McFarlane (1996) o Sergio Wolf (2001) –a los que se siguen– reconocen las dificultades y complejidades del proceso de transposición, pero consideran que hay estrategias fílmicas que permiten transponer tanto el sentido

³⁶ Esta situación lo lleva a rehusar el término *adaptación* por “improcedente y confundidor. No se puede adaptar un discurso novelesco a otro fílmico, como tampoco se puede adaptar una pintura a la música” (1999: 217).

enunciativo como el contenido. La narratividad, entonces, es una herramienta comparatista.

En este sentido, optamos, en primer lugar, por el análisis de las imágenes en tanto mediadoras de la narratividad fílmica. En el corpus que revisaremos predominará una visión comparada entre los modelos narrativos fílmicos y literarios y, al mismo tiempo, se reconocerá la diferencia de medios como una riqueza a explorar antes que a cuestionar. En segundo lugar, y en consonancia con la idea del cambio inherente e inevitable de un medio al otro, a lo largo de este trabajo, será el término de *transposición* –y no el de adaptación– el que se empleará para referirse a toda la práctica de llevar un texto literario al cine.

Porque el acento en la idea del cambio sin esperar similitudes absolutas no excluye ni incluye sino que *comprende* los cambios esto es, que desde el punto de vista del estudio comparativo las semejanzas y las diferencias, las elusiones sobre el texto y los logros o desaciertos del filme forman el horizonte de lectura desde el cual se parte. Aunque lo fílmico se refiere propiamente a los procesos inherentes del film, y lo cinematográfico al sistema de producción y distribución que lo rodea, en nuestro trabajo emplearemos por igual la idea de transposición fílmica y/o transposición cinematográfica porque ambos procesos están presentes al tener como referencia un texto literario previo.

Por esta línea, son oportunos los aportes del crítico argentino Sergio Wolf que en su libro *Cine/Literatura. Ritos de pasaje* (2001) también asume este término porque “designa la idea de traslado pero también la de trasplante, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos, pero pensando en otro registro o sistema” (16).³⁷ Así que

³⁷ Por esta vía, también se inscriben el trabajo de Pilar Couto (1999) quien siguiendo la orientación de Wolfgang Iser, Darío Villanueva y Gerard Genette, señala la diferencia del significado y del significante y que la transposición fílmica es: “el proceso de transformar un sistema comunicativo artístico en otro semiótico de naturaleza también artística y ficcional” (318). Sin embargo, sobre el nombre más adecuado existe un amplio abanico de opciones. Peter Reynolds habla de *novel images* para entender “literature in performance” (1993:11); John Orr llama a la adaptación literaria *picture-book* (1992:1) Robert Stam propone el término traslación (translation) (2000: 62). En principio, todos estos términos muestran la diferencia de medios (verbal y visual). Juan Hernández Les (2005) habla de *metáfora visual* para la relación entre cine y literatura. Decido emplear el término de *transposición* porque apunta a marcar la diferencia no como dato excluyente ni limitativo sino como condición de posibilidad de relación entre los sistemas verbales y visuales. Así mismo, coincido con Wolf en no emplear el término *traducción* porque éste identifica un cambio de un idioma a otro; es decir, todo queda dentro del mismo sistema lingüístico.

con este término no sólo se aludirá a la práctica en general sino que, llegado el caso y según qué tipología se emplee, se referirá a un tipo en concreto de la práctica.

Esta opción, sin embargo, es una apuesta arriesgada en tanto que *transposición* para algunos autores define un *tipo* de *adaptación*. Para otros, además, el mismo concepto contempla dos modalidades diferentes. Por ejemplo, si para José Luis Sánchez Noriega en *Del cine a la literatura* la modalidad de la adaptación como transposición se realiza “(a) medio camino entre la adaptación fiel y la interpretación” (2000: 64) es decir, entre cierta fidelidad al texto con la incorporación de los cambios del director, para Purificación Fernández Nistal en su artículo *Tipología de las adaptaciones cinematográficas de obras literarias inglesas* la transposición se entiende “a modo de ilustración fiel” (1993: 31). Como las categorías abundan, más adelante, se dedicará un breve apartado sobre las tipologías y cómo éstas serán empleadas en este trabajo.³⁸

Dentro del ámbito de la transposición es posible, entonces, que ciertas técnicas narrativas como las rupturas temporales, el diseño de una atmósfera, los problemas sobre el punto de vista y la enunciación, pasan por el tamiz de los recursos fílmicos siempre y cuando el director de la película considere que su valor estilístico dentro de la obra literaria puede constituirse en un aspecto esencial en la estética de su filme. En este sentido, es importante acotar que nuestro interés no radica en buscar equivalencias analógicas totales, sino en entender que según el estilo de la transposición se realiza un proceso de transformación y reconstrucción en el que se negocian (eluden o explotan) algunos de los significados del texto de base; los elementos seleccionados se restablecen en función de las concepciones fílmicas y cinematográficas agenciadas por el director y aceptadas por el equipo de producción. Existen modos de aproximación nunca totalizadores –al menos desde el punto de vista estilístico– sino más bien segmentos de simetría con el texto literario y segmentos de diferenciación tan valiosos como los primeros.

³⁸ Antoine Jaime (2000) *Literatura y Cine en España (1975-1995)* parte de la idea de *fidelidad* al texto en sus equivalencias con el cine: *traducción cinematográfica* (literal), *adaptación cinematográfica* (o lo que Sánchez Noriega llamó transposición y Wolf, lectura aplicada), *película de inspiración* (libre en Sánchez Noriega, reinventado en Wolf) y, por último, *homenaje cinematográfico* o citación.

3.2.- Tipologías

Como ha quedado establecido hasta ahora, este trabajo se inscribe en la línea de Bazin (2000) sobre lo absurdo de indignarse por las infidelidades, pero no sólo porque la literatura no se “degrada”, como él afirma, sino porque no se parte de la descalificación y, por ende, de un sistema literario que parece quedarse resguardado aunque se insista en ir hacia éste. También se inscribe en el marco menos punitivo que plantea Robert Stam a la luz de la dinámica del encuentro intersemiótico:

I have been suggesting we in no way abandon our rights or responsibilities to make judgments about the value of specific films adaptations. We can – and, in my view, we should– continue to function as critics, but our statements about films based on novels or other sources need to be *less moralistic, less panicked, less implicated I unacknowledged hierarchies, more rooted in contextual and intertextual history*. Above all, we need to be less concerned with inchoate notions of “fidelity” and to give more attention to dialogical responses –to readings, critics, interpretations, and rewritings of prior material. If we can do all these things, we will produce a criticism that not only takes into account, but also welcomes, the differences among the media (2000: 75-76) (Cursivas nuestras).

Para concretar el modo en el que se baja el tono moral sobre las transposiciones, la noción de fidelidad se asienta como una operación más para evaluar comparativamente los mundos narrativos literarios y fílmicos. O, también, como lo plantea Sergio Wolf en devolverle la operatividad al término: “la palabra ‘fidelidad’ es útil si se la entiende como sinónimo de clase de relación, es decir de modos de ‘apropiación’ respecto del sentido de las operaciones y los caminos por los que transitó el cineasta para vincularse con el material literario” (2001: 80).

Como herramientas para calificar una operación determinada, entonces, se deberá entender el manejo de las nociones de fidelidad o infidelidad, semejanzas, diferencias o equivalencias a lo largo de este trabajo. Ahora bien, hay un aspecto fundamental derivado de la construcción en torno a la díada fidelidad/infidelidad: las abundantes, y a veces confusas, listas de propuestas de tipologías para definir los procesos de transposición. No pretendemos establecer una nueva tipología para los filmes venezolanos sino aprovechar los aportes de algunos críticos como Sánchez

Noriega o Wolf, menos para calificar que para problematizarla cuando aparezca en los discursos críticos.³⁹

Las listas de las tipologías son tan extensas y parciales como confusas y sugerentes. Hay para todos los gustos.⁴⁰ Sánchez Noriega (2000), Wolf (2001) y Jaime (2000), por escoger sólo tres entre muchos, coinciden en sugerir que sus tipologías no pueden ni pretenden abarcar un abanico extenso de prácticas sobre la transposición; no hay un manual general sobre cómo hacerlas y remiten, especialmente los dos primeros, al estudio de filme por filme. Lo interesante es que mientras Sánchez Noriega y Wolf colocan el énfasis en las semejanzas y diferencias a la hora de evaluar las películas, Jaime explora el terreno de los parentescos y correspondencias entre cine y literatura hasta el punto de determinar que existe la “traducción cinematográfica”, es decir, literal como en la película *El perro del hortelano* (1995) de Pilar Miró basada en la obra homónima de Lope de Vega.

La tipología de Sánchez Noriega resulta muy interesante toda vez que considera, sin poner en discusión, la dimensión histórica y cultural de la adaptación ofreciendo un panorama comparado que da cuenta de las diferencias y semejanzas en varios niveles. Para él las adaptaciones novelísticas se dividen según la dialéctica fidelidad/creatividad (ilustración, transposición, interpretación, libre), según el tipo de relato (coherencia o

³⁹ Hasta ahora no he encontrado ningún estudio en Venezuela que tenga como objetivo el planteamiento de una tipología que dé cuenta de las transposiciones. Este asunto queda aún pendiente por realizar tomando en cuenta los valores en torno a la ficción, la narrativa, la literatura o el cine década por década, cuando no, filme por filme. Por otra parte, las tipologías de los autores mencionados me parecen que son las que mejor apuestan por el encuentro dialógico y el tono más bajo sobre la fidelidad/traición; aunque las empleen para cuestionar ciertas infidelidades, sus investigaciones ofrecen un marco más flexible de trabajo.

⁴⁰ Dudley Andrew en *Concepts in Film Theory* (1984) op cit. Establece tres modos de relación entre el filme y el texto: el préstamo (borrowing), la intersección (intersecting) y las fuentes transformadas (transforming sources). Norberto Mínguez en *La novela y el cine* (op. cit) recoge diferentes propuestas de tipologías. Menciono sólo algunas. Pío Baldelli habla, por ejemplo, de *saqueo* (film para vender) o *adaptación fiel* (aparcería entre literatura y cine y versión libre). Wagner, por su parte, categoriza entre la *transposición* (mínima interferencia del director), el *comentario* (reestructuración de la obra) y la *analogía* (mínima cercanía con la obra). La tipología de Bettetini contempla la *traducción fiel* y respetuosa (énfasis en el ambiente y la ideología de la novela), *la transposición* (llevar todo el material) y *traducción* (el libro como texto) (1998: 37-39). En el ámbito general de las comparaciones entre cine y literatura, Carmen Peña-Ardid recopila diferentes juicios y definiciones, ilustrativas de buena parte del complejo entramado que sostiene esta larga tradición comparativa. Algunos de los términos y sus autores son los siguientes: Filiación (Pierre Quesnoy), exclusión radical (Dziga Vertov), elogio de la adaptación o el cine impuro (André Bazin), intoxicación (Daniel Rops), estilística comparada (E. Fuzellier), exigencias compositivas para ambas artes (Einsenstein) capacidad para rivalizar con la literatura (Marie-Claire Ropars), reivindicación de la relación (Roger Odin), entre muchos otros (1999: 56).

divergencia estilística entre textos y películas según sean clásicos o modernos), según la extensión (reducción, equivalencia, ampliación) y según la propuesta estético-cultural (saqueo o modernización). Wolf, por su parte, realiza su tipología también sobre la fidelidad, pero la entiende de manera diferente de Sánchez Noriega. Muy sugerente y útil es su consideración –que seguimos– sobre la fidelidad como un *rasgo operativo*, una herramienta para evaluar la (a)simetría entre texto y filme sin la carga moral con la que suele aparecer este término. Así establece primero, la fidelidad posible o la “lectura adecuada” (“entienden el cine como la literatura por otros medios” 90), la fidelidad insignificante o “lectura aplicada” (hubo cambios pero “su productividad dependerá del criterio que las anima”, 104), el posible adulterio o la “lectura inadecuada” (“asimetría de lecturas o interpretaciones del libro que sirvió de origen al filme” 109), intersección de universos o el encuentro en una voz justa entre autor y director, la relectura o el texto reinventado (la transposición se aleja lo más posible del texto) y finalmente, la transposición encubierta (“versiones no declaradas”, 148)

En todo caso, el empleo de cualquier tipo de término será puesto en relación con los términos de estas y otras tipologías siempre que se logre ubicar en éstas el sentido que la crítica o los cineastas le otorgan a un término específico.

Todo esto supone replantear, también, a qué tipo de literatura se acude. Además de la distinción entre literatura canonizada y no-canonizada, habría que tomar en cuenta la complejidad literaria a partir de los géneros que se aborden. Predominan, ciertamente, las transposiciones sobre la narrativa (novelas y cuentos) y el teatro, pero también existen transposiciones sobre (auto)biografías, reportajes, poemas, crónicas policiales, historias fabuladas, testimonios personales, mitos y cuentos populares, entre otros. Al mismo tiempo, el modo de llevarlos al cine impone una huella particular: desde el formato (largo, medio y cortometraje), pasando por el tipo de cine (ficción, documental) considerando la intención (de entretenimiento, pedagógica, institucional, etc.), hasta el género (comedia, drama, histórico-ficción, animación, etc.).

4.- Mediación narrativa fílmica

Una de las preguntas que han surgido a lo largo de este trabajo es cuál es el alcance de la narrativa fílmica como mediadora de la narrativa literaria. Podría

argumentarse que todo lo abordado hasta ahora gira en torno a especificar, detallar y explicar los límites y posibilidades de esa mediación fílmica.

Éste, sin embargo, es un problema complejo que pertenece a un ámbito más amplio como es el de la mediación narrativa audiovisual. Al respecto, Jesús Martín Barbero en *De los medios a las mediaciones* explica el “descuido” del “medio como mediación y, en *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva* (1999) al alimón con Germán Rey, profundiza en el marco de lo que denomina el *desorden cultural* gracias al papel de lo audiovisual, concretamente la televisión. Sobre este medio da una importante referencia que puede hacerse extensiva al cine:

la televisión constituye hoy *a la vez* el más sofisticado dispositivo de moldeamiento y deformación de la cotidianidad y los gustos de los sectores populares, y una de las mediaciones históricas más expresivas de matrices narrativas, gestuales y escenográficas del mundo cultural popular, entendiendo por éste no las tradiciones específicas de un pueblo sino *la hibridación de ciertas formas de enunciación, ciertos saberes narrativos, ciertos géneros novelescos y dramáticos* de las culturas de occidente y de las mestizas culturas de nuestros países (1999: 18) (Segundas cursivas nuestras).

La preocupación por la mediación audiovisual, concretamente, entre los modelos narrativos fílmicos y los de las telenovelas es, sin duda, uno de los temas más atractivos en el contexto venezolano dada su altísima producción de telenovelas desde los años 70 hasta hoy. Esta es la línea de trabajo del libro *Narración audiovisual en Venezuela. 1973-1983* de Oscar Garaycochea (1986), que desde un enfoque estructuralista estudia, entre otros temas, las variadas relaciones e intercambios entre la narrativa televisiva y la fílmica: aquella dominante en su alcance mediático y en su mediación de poderosos imaginarios identitarios, narrativos y culturales (melodrama cubano de los años 50, radionovelas, etc.); ésta con un alcance cada vez menor en el público, con modelos narrativos interesantes y complejos que o bien terminaron funcionando con mayor eficacia en la pequeña pantalla, o bien disminuyeron parte de su atractivo al simplificarse de cara a un público cada vez más cautivo por la televisión.

Aunque no se pretende equiparar el impacto de la televisión y el de cine, interesa puntualizar la mediación narrativa fílmica como mediación ficcional en cuatro niveles:

el primero daría cuenta del estudio el soporte visual (35 mm o cámara digital, por ejemplo); el segundo implicaría sus formas de enunciación y sus saberes narrativos y dramáticos. El tercero lo comprenderían estos aspectos en comparación con los modelos narrativos literarios y, el último, analizaría la mediación del complicado imaginario de las (des)identidades, proveniente o no del universo literario.⁴¹ En el marco de la narratología que sustenta el análisis del corpus en esta investigación, se abordarán los tres últimos aspectos. Es decir, los niveles de mediación fílmica entre los modelos narrativos literarios dando cuenta desde el análisis comparado de los procesos de enunciación y narración como soportes de imaginarios ficcionales identitarios centrados en la construcción de la intimidad.

El proceso de construcción narrativo y enunciativo, el papel de lo ficcional, las posibles esquematizaciones de un modelo clásico narrativo fílmico, las consideraciones en torno a una narrativa realista fílmica –característica de los filmes del corpus elegido– o la simplificación de un modelo narrativo literario en los modelos narrativos fílmicos que, aparentemente, sugieren la idea de la reducción del material literario, los cambios en el imaginario ficcional identitario entre el texto literario y la película, el problema del régimen de la transparencia (aparentemente no problemática) son, entre otros, aspectos fundamentales en el estudio de las transposiciones fílmicas en esta investigación. No se pretende abordarlos todos, sino que surgen en la medida en que se realiza el análisis

⁴¹ Paz Gago propone el concepto de *visualiteratura* para denominar el innegable impacto de las “tecnologías audiovisuales, desde el cine hasta redes informáticas” (1999: 202) sobre la literatura y su soporte tradicional, el libro escrito. En este sentido, preguntarse por la literatura no supone cuestionar tanto su entidad artística como los soportes a través de los cuales ésta también se ha manifestado, es decir “al medio que utiliza para su producción conservación y transmisión, su soporte material y el sistema semiótico que éste admite y explota preferentemente” (201). Dentro de este contexto de revisión de los nuevos soportes de la literatura, Paz Gago elabora lo que me parece un triple proceso de articulación entre cine y literatura: por un lado, con el término se refiere al hecho de que la literatura es un fenómeno de naturaleza visual (204) que nos llega a los lectores en su lenguaje y en nuestra capacidad para hacer imágenes aquello que leemos o nos cuentan. Por el otro, es esta permanente conexión entre imagen y palabra –dentro del cine pero también dentro de la literatura– la que no sólo se pone de manifiesto en las transposiciones fílmicas sino que, además, debería permitirle a la literatura entenderse desde los términos y los procesos inherentes a la teoría cinematográfica en lo que se refiere a su ficcionalidad y narratividad. Y finalmente, en este concepto explora a aquellas relaciones entre la influencia del cine en los escritores del boom. Todo esto hace que el crítico se plantee –y apoyemos– que una historia de la literatura debería incluir a las transposiciones fílmicas. Siguiendo los aportes de Roger Odin, para quien las transposiciones tienen un peso específico para la historia literaria se afirma: “las adaptaciones conciernen a la historia literaria en dos sentidos: en ellas mismas, como lecturas de una obra, y como intermediarias (medios) entre el texto original y el lector, cuya relación pueden modificar (1990: 46)” (1999: 208). De ahí su insistencia a la que me suscribo, en que toda historia de la literatura debería incluir una historia de las transposiciones fílmicas como ecos latentes y permanentes de las figuraciones ficcionales de la cultura.

comparado entre los modelos narrativos literarios y fílmicos. Todo esto merece ser tomado en cuenta cuando se llegue a considerar, por ejemplo, que la simplificación del régimen de transparencia o el esquematismo de la narrativa clásica, presentan de *modo no problemático* “la mera y dócil filmación de lo escrito” (Miranda, 1982: 10-11); o, también, cuando se piense en aproximarse a los (des)niveles de *connotación* ficcional e implicancia recíproca que, según Dudley Andrew (1984) funcionan en las transposiciones.⁴²

4.1.- *Relato literario y relato fílmico*

Si como afirma Peter Reynolds (1993) representar la literatura en la pantalla no sólo no es un hecho natural o neutral (1) sino que, sobre todo, gracias al análisis comparativo se puede estudiar “to become aware of systems of meaning that are not necessarily recognize as such” (2), es necesario concretar esos (des)niveles que hacen de las transposiciones una práctica fronteriza dentro del ámbito narrativo. Pensar en las transposiciones supone entender que provienen de un debate mucho más amplio: el de las confluencias, influencias y divergencias entre el relato narrativo literario y el relato narrativo fílmico.

La elección de la narratología permite acercar las características comunes de ambos textos a partir del hecho de *poseer la condición común de relato*, conceptualizado por Sánchez Noriega de la manera siguiente:

Una obra literaria y un filme tienen en común su condición de *relato* o narración de unos sucesos reales o ficticios, encadenados de acuerdo a una lógica, ubicados en un espacio y protagonizados por unos personajes, que se caracteriza por poseer un principio y un final, diferenciándose del mundo real, ser contado desde un tiempo y referirse a éste o a otro tiempo, etc. (2000: 81).

Para precisar mejor este concepto, retomamos algunas de las ideas más frecuentes en torno a este debate a partir del estudio de Peña-Ardid en su libro

⁴² Andrew (1984) plantea que los modelos narrativos en torno a las transposiciones están relacionados con los niveles de *implicación* y *connotación* que subyacen en el estudio sobre las transposiciones. Siguiendo a Cohen y Metz, recuerda, por un lado, que los signos verbales y cinemáticos comparten la esfera de la connotación dado su carácter ficcional y, por el otro que los códigos narrativos en ambos lenguajes funcionan en un nivel de implicación recíproca. Ésta es una de las vías para el análisis comparado (1984: 103).

Literatura y cine (1999) Tal y como explica y documenta la investigadora, existe una larga tradición de relaciones conflictivas en la influencia de los modelos narrativos de ambos lenguajes provenientes de dos sistemas “des-homogéneos”; tradición que aborda desde sus puntos cruciales de enfrentamiento las nociones de causalidad y dependencia del cine por la literatura.

Después de dar cuenta de cómo escritores y críticos llegan a rechazar la relación entre ambas artes, se apoya en Bela Baláz y en Bazin y, sobre todo en Gianfranco Betettini quienes abren nuevas alternativas al estudio de la relación. Si Bela Baláz propone que la libertad al llevar un texto al cine debe “redundar en beneficio de la coherencia expresiva del film” (26), André Bazin, por su parte, consolida la ocasión para pensar en adaptaciones fílmicas que supongan más un reto fílmico que una rendición al texto al literario.

Con Gianfranco Betettini, la autora recupera un aspecto fundamental de la narratología y del enfoque comparado en el ámbito sistémico. Según Peña-Ardid, el crítico italiano en *La conversación audiovisual* (1984) considera, por primera vez, la necesidad de establecer relaciones entre un estudio semántico y uno pragmático que dé cuenta de un sujeto enunciador y de estrategias comunicativas que permitan, en teoría, una “reelaboración analógica del proyecto de comunicación originario ‘por medio de transformaciones, de equivalencias y de reinenciones que tiendan al restablecimiento de los valores y de las funciones inmanentes de la primitiva textualidad’” (Betettini, 1984: 93, citado por Peña-Ardid, 1999: 29).

Es esta acepción más global la que permite la entrada de las herramientas narratológicas desde el campo comparado, pues se centran en lo que, de ahora en adelante llamaremos mundos narrativos: enunciado y enunciación, historia y discurso. Seguimos, en este sentido, los aportes de Gerard Genette (1989^a), en torno a términos como focalización, tiempo del enunciado y de la enunciación. Registros y orientación que también se encuentran, y se han considerado, en las propuestas de análisis comparado de Robert Stam y de José Luis Sánchez Noriega.⁴³

⁴⁶ Los aportes de Stam han mostrado la actualización de la narratología como una de las herramientas más eficaces para abordar el análisis comparatista entre literatura y cine. Siguiendo a Genette, propone ampliar la noción de intertextualidad para cubrir las transposiciones y, como ya dije, propone mirarlas como un tipo de “dialogismo intertextual” para preguntarse cómo se llevan a cabo esas interrelaciones;

Pero parte del interés en torno al estudio de Peña-Ardid radica en la concreción de los flujos e intercambios entre cine y literatura. ¿Cuáles podrían ser los elementos comparables? Para la autora la respuesta

pasa (...) por el examen de las características propias y diferenciales de estos dos sistemas (...). En otras palabras, la localización de ámbitos de correspondencias –por ejemplo los niveles narrativos– no debe perder de vista lo diferenciador dentro de lo semejante, y ello no sólo porque tratemos con sistemas semióticos distintos sino porque la misma idea de “influencias” no presupone nunca, ni siquiera entre los textos literarios, una identidad con los elementos del texto de partida” (108).

Esta visión entre dos prácticas diferenciales y diferenciadoras es clave para nuestro estudio. Para explicar y bajar de tono la fuerza de los prejuicios en torno a la práctica, es vital reconocer que no se espera identificar igualdades que hagan resurgir al texto literario, sino abrir un ámbito de comprensión entre dos prácticas que a través de sus modelos narrativos establecen semejanzas y diferencias. En este sentido, especifica líneas concretas que han marcado la constante interacción entre cine y literatura. No se trata de las “adaptaciones de las novelas decimonónicas”, como explica, sino de los aportes de la estructura narrativa literaria que impulsaron la estructura narrativa y dramática del cine. Habría que precisar antes que, en lo referente a la influencia de la literatura al cine, es crucial entender que se tomaron operaciones estilísticas provenientes, en la mayoría de los casos, de la novela decimonónica, gracias a la interacción de Griffith con Dickens; dupla ya paradigmática en este ámbito. Peña-Ardid, entonces, concreta la interacción en los siguientes aspectos.

En primer lugar, desde el punto de vista de la organización estructural, las riquezas del montaje en paralelo y alternado que incide directamente en una nueva reorganización del cronotopo enunciativo: alternancia que permite “cambios rápidos de tiempo y lugar” (136). Es el “mientras tanto...” articulando el eje estructural del relato

por ello se pregunta: “what generic intertexts are invoked by the source novel, and which by the filmic adaptation? Which generic signals in the novel are picked up, and which are ignored?” (2000: 67).

Sánchez Noriega (2000) también aborda la práctica de la transposición desde los fundamentos teóricos de la narratología. Considero que, más allá de las críticas que pueden generar su estudio comparatista, en tanto pareciera categorizar en un terreno donde las sutilezas se erigen como el camino para una mayor especificidad –sobre todo cuando establece tipologías generales– la suya es una visión que no niega las dificultades y complejidades propias tanto del fenómeno literario como del fílmico. Se subraya, entonces, la idea del proceso de transformación alrededor de dos ejes de la obra literaria: el discurso y la historia, o la enunciación y el enunciado; categorías provenientes de los enfoques estructuralistas y semióticos que ofrecen una herramienta válida para el estudio de la literatura y del cine. Sin embargo, estas teorías y métodos de análisis se flexibilizan y enriquecen con los aportes del análisis textual.

(137). El segundo aporte está vinculado con la función descriptiva. Es decir, esa “ubicuidad de la cámara que entre primeros planos y planos generales ofrecen la oportunidad de equiparar el sentido descriptivo de esas imágenes y “recuerdan el procedimiento descriptivo de muchas novelas del siglo XIX” (139).

Flash-back, *flash-forward*, elipsis, repeticiones, ralentizaciones: todos estos términos implican el juego con el tiempo enunciativo y son elementos que proviniendo de la influencia de la literatura han adquirido una dimensión cinematográfica sin precedentes (141-142). Otro de los aportes fundamentales es la articulación del modo narrativo a partir de la focalización. La doble naturaleza del cine –narrativa y representativa– ha sido fundamental para establecer el punto de vista y, con él, la diferenciación entre quién ve, quien sabe y quién narra (143).

En resumen, las categorías del enunciado y de la enunciación como estructuradoras fundamentales del universo narrativo fílmico y literario, son el marco general a partir del cual es posible articular el análisis comparado de los modelos narrativos que realizaremos posteriormente. Dentro del ámbito de la transposición es posible, entonces, que ciertas técnicas narrativas como las rupturas temporales, el diseño de una atmósfera, los problemas sobre el punto de vista y la enunciación, pasan por el tamiz de los recursos fílmicos siempre y cuando se considere que su valor estilístico dentro de la obra literaria puede constituirse en un aspecto esencial en la estética de su filme. Reiteramos que el interés de este trabajo no radica en buscar equivalencias analógicas totales, sino atender a procesos de transformación y reconstrucción en los que se *negocian* los significados del texto de base y que, al mismo tiempo, permiten evaluar al filme como autónomo.

La narratividad y la ficcionalidad, como rasgos comunes entre la literatura (novela, cuento) y el cine, abren el marco de estudio hacia los aportes de la narratología abordada por múltiples críticos. Esta noción operativa y descriptiva de la narratología se refuerza con la noción del intercambio narrativo y discursivo entre la literatura de ficción y el cine venezolanos a partir de la noción de modelos narrativos comprendiendo

tanto los procesos de de la narración y la enunciación.⁴⁴ Al respecto, Peña-Ardid plantea que:

Si consideramos, por el contrario, el film como un texto y el cine como un conjunto de textos, podemos afirmar que este último ha producido una serie de *modelos* (...), cuya formalización está todavía desarrollándose, pero que se reconocen como propios de un film, de un conjunto de films o de un género concreto. Estos modelos no se refieren sólo, por el lado del contenido, a estereotipos de personajes o las funciones actanciales. Tampoco, por el lado de la expresión, a un tipo de montaje u otro, a la oposición picado/contrapicado, corte seco/fundido en negro, etc. Son modelos textuales en los que interfieren ya varios códigos –analógicos, iconográficos, narrativos, ideológicos– y que se concretan, por ejemplo, si nos atenemos a la dimensión narrativa del film, en modos de caracterizar, presentar o interrelacionar a los personajes en determinadas organizaciones de la trama (...), en el ‘ocultamiento’ del trabajo de puesta en escena y de las huellas del narrador o de la instancia enunciativa para que la historia parezca existir por sí misma, etc. (1999: 215).

Este abordaje reúne varias ventajas. Por un lado, la idea de modelo literario también puede comprenderse desde la relación entre la diégesis y los procesos de la enunciación. Estos mismos componentes formarían *una parte* de los modelos de cine toda vez que sus procesos específicos o códigos cinematográficos, completarían la posibilidad de preguntarse desde cuáles propuestas estéticas se aborda un texto literario en concreto. Por otro lado, las interferencias entre ambos modelos –generales, insistimos– permiten reorientar el carácter descriptivo de las categorías anteriores hacia problemas como la construcción del imaginario desde la narrativa textual y fílmica. En este sentido, el modelo no es un pre-juicio instaurado sobre el texto sino, antes bien, una posibilidad, un intento de sistematización de los múltiples sentidos que trasvasan los textos literarios y fílmicos.

Y, por último, la pregunta sobre los modelos genéricos escogidos sugiere, de nuevo, que no se acude a toda la literatura, sino a ciertos modelos de ésta pero, al mismo

⁴⁴ Dudley Andrew, op cit (1984) ha apuntado al hecho de que los directores de cine acuden a la literatura en general para asumir un modelo narrativo que les resulte afín a sus propios intereses personales y cinematográficos. Aun más, según él, un director no responde inmediatamente a la realidad en sí misma sino que en tanto representación los filmes apuntan a modelos pre-concebidos: “Every representational film *adapts* a prior conception. Indeed the very term “representation” suggests the existence of a model. Adaptation delimits representation by insisting on the cultural status of the model, on its existence in the mode of the text or the already textualized. In the case of those texts explicitly termed ‘adaptations’, the cultural model which the cinema represents is already treasure as a representation in another sign system” (1984: 97).

tiempo, sugiere los olvidos, ya no sólo de otros modelos o géneros literarios –tan injustos como se quiera– sino de aspectos eludidos por los directores. Comprender esta negociación es la clave para reencuadrar en un debate menos defensivo a las transposiciones fílmicas. No está de más recordar que el cine venezolano ha dado preferencia a la literatura de calidad artística –nacional o internacional; que los productos editoriales han sido escasos y que resulta interesante ver cómo un texto de Gallegos, por ejemplo, fue considerado en su momento un best-seller, en el mejor sentido del término, para luego leerse como texto clave del canon de la literatura venezolana.

4.2.- Mediación narrativa e imaginarios identitarios

Un aspecto básico para llevar a cabo el estudio de los modelos narrativos fílmicos y literarios consiste en su capacidad de mediar un imaginario en particular. Veamos, brevemente, cómo serán empleados las nociones de mediación narrativa y de imaginarios.

En la línea de la mediación narrativa se consideran los aportes de Paul Ricoeur en *Sí mismo como otro* (1996) y su artículo “La identidad narrativa” (1999) donde examina las dimensiones, aporías y conflictos subyacentes en la mediación del lenguaje y de la narrativa para la configuración de la identidad. La función narrativa, que es la que más interesa, consiste en el régimen de identidad que se adquiere mediante los elementos de la narrativa. Esto es plausible en dos vertientes. Por un lado, implica a todo lector y sin problematizar hasta entonces el concepto de identidad, afirma que “(c)onocerse (...) consiste en interpretarse a uno mismo a partir del régimen del relato histórico y el relato de ficción (1999: 215). La segunda vertiente se inscribe dentro de la construcción de la ficción, es decir, en cómo los personajes construyen su identidad narrativa en tanto interactúan con los elementos de todo relato: “el relato configura el carácter duradero del personaje, que podemos llamar su identidad narrativa, al construir la identidad dinámica propia de la historia contada. La identidad de la historia forja la del personaje” (218).

Ambas vertientes interesan porque facilitan la articulación de un doble movimiento, primero el de considerar los modelos narrativos literarios y fílmicos como

mediadores entre sí y, segundo, como mediadores dentro de cada uno de ellos en la configuración de un imaginario identitario.

Algunos textos literarios son llevados al cine en virtud de su fuerte mediación cultural y narrativa o, en términos de Ricoeur, en las figuraciones del sí mismo que surgen mediante la apropiación de una lectura:

La mediación narrativa subraya (...) que una de las características del conocimiento de uno mismo consiste en ser una interpretación de sí. La apropiación de la identidad del personaje ficticio que lleva a cabo el lector es el vehículo privilegiado de esa interpretación. Su peculiar aportación consiste, precisamente, en el carácter *figurativo* del personaje, que motiva que el sí mismo, narrativamente interpretado, se ponga de relieve como *yo figurado*, como un yo que *se figura que es tal o cual* (199: 227).

Esta vía interpretativa de refiguraciones será clave a lo largo de todo este trabajo; no sólo porque remite a la operación de las transposiciones como interpretaciones de los lectores, cineastas y espectadores, desplegándose, así, una retórica refigurativa interesante, sino porque, además, en los textos del corpus seleccionado, encontraremos personajes sometidos a las constantes –y exageradas– refiguraciones del sí mismo como esbozo de los quiebres identitarios. También, el imaginario íntimo de los personajes se diseña a partir de la mediación de elementos como los umbrales (espejos, ventanas, memoria, tiempos diegéticos, etc.), los discursos y los saberes de otros personajes, y es en la combinatoria de estos aspectos como podremos acceder a la dimensión diegética, estética, enunciativa y narrativa de los textos literarios y fílmicos.

En otro orden de ideas, y dado que nos enfrentamos a novelas y cuentos llevados al cine como largometrajes de ficción, es necesario apuntar que se siguen los aportes de Wolfgang Iser (1993) quien precisa la relación triádica entre lo real, lo ficticio y lo imaginario que conforman todo *acto de ficción*. Éste “is a crossing of boundaries” y precisa que es el juego entre estos aspectos

The text, then, functions to bring into view the interplay among the fictive, the real, and the imaginary. Although each component of the triad fulfils a significant function, the act of fictionalizing is of paramount importance: it crosses the boundaries both of what it organizes (external reality) and of

what it converts into a gestalt (the diffuseness of the imaginary) (1993: 3-4).⁴⁵

Destacamos la construcción del imaginario dentro de la ficción dado que es un término que da cuenta de la amplia imagería (visual o mental) a través de las cuales las culturas se diseñan, modelan y representan simbólicamente.⁴⁶ Como propone Bronislaw Baczko (1991) a través de este sistema simbólico “una colectividad designa su identidad elaborando una representación de sí misma; marca la distribución de los papeles y las posiciones sociales; expresa e impone ciertas creencias comunes” (1991: 28); operaciones que permiten designar los territorios en los que se despliega la identidad (ámbito privado, público o íntimo).

El imaginario de la intimidad, en este sentido, no se opone sino interactúa con el imaginario social. Marcar la identidad subjetiva, privada e íntima supone una permanente negociación con lo público y lo externo. En el corpus de textos literarios y fílmicos elegidos, se abordan conflictos en el ámbito privado (doméstico, en nuestro caso), en el subjetivo (de un personaje consigo mismo), en el íntimo, amenazados –y, algunos, amenazantes– por poderosos discursos sociales, culturales o familiares.

Un modo de aproximación a la construcción del imaginario íntimo es a través del estudio de imaginarios narrativos –ficionales o no– atendiendo al haz de construcciones discursivas –autobiografías, género epistolar, testimonios y confesiones,

⁴⁵ Por lo real, Iser propone que debe ser entendido “as referring to the empirical world, which is a ‘given’ for the literary text and generally provides the text’s multiple fields of reference (...) *Reality*, then, is the variety of discourses relevant to the author’s approach to the world through the text. Por imaginario, identifica un programa: “As far as the literary text is concern, the imaginary is not to be viewed as a human faculty; our concern is with its modes of manifestation and operation, so that the word is indicative of a program rather than a definition”. Y, por ficción formula un “intentional *act*, which has all the qualities pertaining to an event and thus relieves the definition of fiction from the burden of making the customary ontological statements regarding what fiction is” (1993: 305).

⁴⁶ Algunos de los textos consultados que dan cuenta de la flexibilidad y riqueza de este término son Duran, Gilbert (2000) *Lo imaginario*. Barcelona, Ediciones del Bronce; Baczko, Bronislaw (1991). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión; Castoriadis, Cornelius: *La institución imaginaria de la sociedad* (Barcelona, Tusquets, 1983) La noción del imaginario desde un sustrato mítico y el estudio de su epistemología a lo largo de la historia, (Durand), la noción de “imaginario radical” de Castoriadis o, especialmente, la idea de imaginarios sociales como un vasto campo simbólico a través del cual las colectividades (se) representan su identidades conforman parte del entramado en el análisis del corpus. Ver, además, para la mirada sobre las fantasmagorías y rumores que median para el diseño imaginario de las ciudades el trabajo de Armando Silva *Imaginarios sociales* (Bogotá, Tercer mundo editores, 1998) y para una revisión de los imaginarios ficcionales en la narrativa latinoamericana contemporánea el trabajo de Carmen Bustillo: *Una geometría disonante. Imaginarios y ficciones* (Valencia, Ediciones eXcultura, 2000).

entre otros–, que de modo crítico agencian las identidades de los sujetos. Estos discursos sobre el yo, casi siempre, se han asociado a la escritura femenina como bien nos recuerda Luz Marina Rivas en su libro *La novela intrahistórica* (2004) donde estudia la producción narrativa de escritoras venezolanas en las que predominan esos discursos –considerados, muchas veces, como contraliteratura o marginales– que muestran “un grado de conciencia en la necesidad de historizar lo intrahistórico” (2004: 174). Los personajes femeninos re-escriben la Historia desde la historia detrás de las ventanas, como una manera de cuestionar los lugares periféricos creados *para ellas* por las versiones oficiales a través de escritos que discuten los resquicios y debilidades de los discursos poderosos y centrales.

Fuera del ámbito de la ficción pero con la misma posibilidad de debatir los lugares discursivos que, tradicionalmente, se agencian sobre la mujer y sus escritos, otro estudio interesante sobre la construcción del yo es el de Meri Torras *Soy como consiga que me imaginéis. La construcción de la subjetividad en las autobiografías epistolares de Gertrudis Gómez de Avellaneda y Sor Juana Inés de la Cruz* (2003), en el que la autora analiza la construcción de un “determinado yo femenino mediante el molde epistolar” (17). En ambos textos, coincide la escritura femenina mediada por géneros discursivos a través de los cuales se representa y se afirma la subjetividad de sus autoras y personajes.

En el caso de nuestra investigación, la construcción del yo, de la intimidad y de la subjetividad en el marco de la ficción, las tipologías discursivas se consideran *mediaciones discursivas* que soportan la estética narrativa y la fílmica. Y lo hacemos tomando las características específicas del corpus. Por ejemplo, si *Ifigenia* de Teresa de la Parra se conecta directamente con las propuestas de Rivas y Torras –mujer, género epistolar y contar a contracorriente de los grandes discursos– en la película de Iván Feo esta mediación casi desaparece. Esto hizo que nos propusiéramos evaluar otros modos de mediación (umbrales, ventanas) que también permiten adentrarse en la configuración del imaginario femenino. Este último objetivo es común en el análisis del cuento *Oriane, tía Oriane* de Marvel Moreno y el filme *Oriana* de Fina Torres: sin diario mediante, el sujeto femenino y su subjetividad se diseñan gracias a otros umbrales (cofres, armarios y casa, entre otros).

En cuanto a la película *Los platos del diablo* sí se analiza esa mediación discursiva –la novela en el filme– como epicentro de la subjetividad, pero sin olvidar que en la novela de Eduardo Liendo esa misma noción es puesta en permanente cuestionamiento y quiebre. Por su parte, en el *Reinaldo Solar* de Gallegos y en el de Rodolfo Restifo los géneros discursivos funcionan en correlación con un sujeto descentrado. Finalmente, en *Pequeña revancha* escribir una composición supone jugar a mostrar para ocultar. Mientras en el cuento se acentúa el papel del escrito, en el filme se amplían las mediaciones y, por lo tanto, la subjetividad del personaje también se aprehende por otras vías.

En resumen, en nuestro corpus serán tomados en cuenta las construcciones discursivas cuándo éstas aparezcan. El aspecto clave es que cada una de esas subjetividades no se inscriben sólo en esos en modelos discursivos sino que, fundamentalmente, se diseñan dentro de ámbitos domésticos que, sin los objetivos explícitos de ir en contra de la Historia, también se pueden leer como intimidades mínimas, del ámbito privado –colapsado por el entorno– que funcionan a contracorriente de grandes discursos oficiales como una alternativa para conquistar un espacio propio.

4.3.- *Lo narratológico y lo cinematográfico*

Es el rasgo común de relato lo que sustenta la *narratología modal* que André Gaudreault y François Jost en *El relato cinematográfico* (1995) analizan y desde el cual sustentaremos parte de nuestra aproximación comparatista entre literatura y cine. Por aquella se entiende el análisis de las expresiones discursivas, en las que prevalece el medio en el que se muestra (el cine), para diferenciarse de la *narratología temática* donde destacan los análisis sobre los componentes de la historia (trama, personajes, conflictos, etc.). En esta investigación tanto los procesos del enunciado como los de la enunciación estarán contemplados.⁴⁷ De Gaudreault y Jost interesarán sus aportes sobre

⁴⁷ Gaudreault y Jost recuerdan las palabras de Metz sobre la Gran Sintagmática: “Existen, pues, dos contenidos distintos, que no podrían intercambiarse: por una parte, la semiología de la película narrativa, como la que pretendemos; por otra parte, el análisis estructural de la *narratividad* misma, es decir del relato considerado *independientemente de los vehículos utilizados* (películas, libros, etc.) [...] *El acontecimiento narrado*, que es muy importante para la semiología de los vehículos narrativos (y particularmente del cine), se convierte en insignificante para la semiología de la *narratividad*” (Metz, 1968:144) citado por Gaudreault y Jost (1995: 20) Estos autores se orientan hacia la narratología de la expresión; en cambio en mi investigación haré énfasis también en la narratología temática. Otro libro

los deslindes entre visualización y ocularización para profundizar en las construcciones de las voces y las miradas narrativas y fílmicas.

Desde la fenomenología de la imagen, Jacques Aumont en *Estética del Cine* (1996) explora el significant del cine desde el término “texto narrativo” en el que el proceso de enunciación (al que él llama relato) de una historia es uno de los elementos de ese texto. Con este mismo término, Sánchez Noriega (2000) apunta a una condición común entre ambos tipos de producciones y no a un modo del proceso de enunciación. Así, relato, discurso, texto fílmico o texto narrativo han sido usados para referirse tanto a la diégesis como a los procesos enunciativos de un filme. Elegimos la acepción de texto fílmico como sinónimo de filme y la de texto narrativo o relato para apuntar a los textos literarios.

Para enriquecer el análisis comparado se seguirán, también, de modo general, las reflexiones elaboradas por Francesco Casetti y Federico di Chio (1991) en torno al análisis textual, concretamente para estudiar el filme “(c)omo objeto de lenguaje, como lugar de representación, como momento de narración y como unidad comunicativa: en una palabra, del film como texto” (1991: 11). Esta propuesta complementa la mirada narratológica del estudio en tanto contempla que de los diferentes modelos en torno a lo cinematográfico y lo fílmico, el narrativo y los niveles de representación constituyen un entramado de relevancia.⁴⁸ Entre otros estudios considerados, el de María del Rosario Neira Piñero (2003) ofrece un atractivo especial dado su carácter exploratorio y descriptivo de los procesos del enunciado y de la enunciación dentro de un enfoque comparado entre el relato literario y el fílmico.

consultado fue el de Chatman en *Historia y Discurso: la estructura narrativa en la novela y el cine* (1990). Uno de sus aportes fue el de haber dado un lugar menos ex -céntrico a los elementos constitutivos de la historia.

⁴⁸ Ellos, sin embargo, en una cita a pie de página hacen una diferenciación entre su orientación y la de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, frecuente referencia en los estudios comparatistas, que deja ver algunas de las atalayas que integran el estudio textual del filme. El trabajo de esta crítica “se inspira en Barthes, el texto es el lugar de producción lingüística, más que un producto, y en consecuencia, un lugar abierto, disperso y múltiple” (18), mientras que ellos parten de la *Text theory* donde “el texto es un objeto lingüístico unitario, delimitado y comunicativo” (18). Sin ánimos de que chirrien las bases teóricas desde las cuales fundamento mi trabajo, considero que por razones metodológicas ambas propuestas permiten indagar y problematizar la construcción e interrelación de los modelos narrativos de cada área. Comparto junto Marie-Claire Ropars-Wuilleumier (1970), sus aportes en *De la littérature au cinéma*, que siguen además Sánchez Noriega y Peña-Ardid. Porque la idea de texto abierto cuya hermenéutica se perpetúa fuera de sus páginas es fundamental para articular –no sin problemas– la voz ajena. Por otra parte, y tal como lo explican los críticos italianos en su estudio, el filme como texto implica indagar en el modelo fílmico, centrarse en él desde lo que ofrece, segmentarlo, recomponerlo explorando sus bordes.

La idea sobre cómo se pueden asumir ciertos códigos narrativos o modelos previos para la construcción fílmica y cómo pueden funcionar para este fin, es la que nos ha llevado a indagar en la filmografía venezolana de Fina Torres, Iván Feo, Thaelman Urgelles u Olegario Barrera, entre otros directores/as, cuyos referentes literarios –variados entre sí– suponen, primero, la mirada particular sobre estos, luego en conjunto permiten indagar concretamente los lugares culturales del autor o de la obra escogida. Finalmente también ofrecen la posibilidad de formular cómo han sido las semejanzas, diferencias y particularidades sobre las subjetividades y los espacios de la intimidad.

5.- Contextos del corpus

En el marco de la literatura comparada con el cine, concretamente, a través de las transposiciones fílmicas, nuestro objetivo, como ha quedado planteado, es el análisis tanto de las relaciones entre los modelos narrativos y fílmicos como en el tema específico de la construcción de los imaginarios de la intimidad y la subjetividad. Debemos confesar que en la elección de este norte de investigación prevalecieron ciertos filmes que nos remitían, una y otra vez, a sus referentes literarios.

Al revisar la cronología de las transposiciones fílmicas venezolanas –por no decir que ya supuso toda una elección concentrarse en la producción del país y, dejar de lado, el vastísimo corpus de transposiciones latinoamericanas, americanas y europeas – lo primero que constatamos fue el hecho de que sus (des)niveles, registros, y singularidades eran –sigue siendo así– un campo tan variado como inabarcable en una investigación como la nuestra. Esto, obviamente, no elimina el hecho de que en nuestra selección hubo el mayor intento de rigor metodológico combinado con buenas dosis de subjetividad y gusto personales.

Por ello, en la escogencia del corpus, los silencios y las omisiones ante ese corpus, le confieren a nuestra investigación un carácter parcial y tentativo. Para centrarla –y en el marco de un desarrollo más amplio en el futuro– el primer criterio considerado fue el de establecer un corte cronológico que abarcara producciones realizadas entre 1980 y 1995, en el cual fuera posible establecer líneas generales y afines en cuanto al contexto de producción cinematográfica. Elección imprescindible dada la diversidad de las fechas de publicación de los textos literarios. No se pretende,

sin embargo, un estudio de corte sincrónico o diacrónico, sino, antes bien, una vez establecido un panorama general sobre las condiciones de producción más o menos afines entre las películas, profundizar en algunas muestra para el estudio comparado.

Concretamente, se escogieron *Pequeña revancha* (1984) de Olegario Barrera, basada en el cuento "La composición" (1978, aproximadamente) de Antonio Skármeta; *Oriana* (1985) de Fina Torres, basada en el cuento "Oriane, tía Oriane" (1975) de Marvel Moreno; *Reinaldo Solar* (1986) de Rodolfo Restifo según la novela homónima (1920) de Rómulo Gallegos; *Ifigenia* (1987) de Iván Feo, según la novela homónima (1924) de Teresa de la Parra y, finalmente, *Los platos del diablo* (1993) de Thaelman Urgelles basada en la novela homónima (1985) de Eduardo Liendo.

El carácter parcial de este trabajo radica, entre otros aspectos, en que se considerarán, principalmente, textos narrativos –novelas y cuentos– que han dado lugar a *largometrajes de ficción*. Las transposiciones sobre textos teatrales, poéticos, autobiográficos, entre otros, y las del formato del cortometraje –de ficción y documental– constituyen un campo igualmente extenso y complejo que ameritaría una investigación aparte.

Los problemas, tópicos y juicios en torno a las transposiciones esbozadas en la primera parte de este capítulo, rondan a cada filme del corpus general; en el seleccionado en este estudio se espera detallar algunos de esos aspectos. Al mismo tiempo, las películas escogidas han tenido diferentes aproximaciones hacia el texto literario de referencia, movimientos particulares de producción, distribución y exhibición, así como miradas disímiles de la subjetividad de los sujetos como requerimiento último e indispensable para enfrentarse o mostrarse ante el espacio público. Son películas cuyo referente de denuncia social y política no fluye *sólo* por la vía de la mostración del entorno sino que éste se activa desde un protagonismo secundario. Precisamente, es esta mirada lateral hacia contextos sociales, políticos y culturales adversos lo que unifica la presencia de los personajes principales; rol secundario que no elimina su campo de acción o su poder simbólico sino que, antes bien, lo reincorpora, deshace, cuestiona o, incluso, ignora desde el ámbito privado. Aún así, estamos conscientes de que el corpus de transposiciones se reduce dejando fuera otras miradas sobre la construcción de la subjetividad y sobre los textos literarios.

El corpus de trabajo posee un rasgo en común: son transposiciones fílmicas en los que las historias discurren intramuros, en la cotidianidad del hogar. Son historias mínimas, pequeñas, de personajes antes que de colectividades, ventanas desde las que se mira hacia una de las muchas calles de un país. O umbrales a través de los cuales el “país” en su figuración más familiar, entra con sus prejuicios, sus torturas y sus convenciones. O resquicios donde se teje la locura con la cual se espera el reconocimiento de ese país prefigurado en casa.

Obviamente, la interacción entre lo público, lo privado y lo íntimo no es, ni mucho menos, un rasgo exclusivo de este corpus. Buena parte del cine, en general, y de otras transposiciones, en particular, ofrecen la posibilidad de indagar cómo desde esas subjetividades singulares se tejen las historias mínimas en un contexto socio-político conflictivo. Dos de las más interesantes son, sin duda, *Desnudo con naranjas* (1995) de Alberto Lamata y *Golpes a mi puerta* (1993) de Alejandro Saderman: ese país que espera detrás del lienzo, en la primera, o de la habitación, en la segunda, para, de alguna manera, rescatar el sentido de vivir. Asimismo, otro filme interesante para indagar esa relación entre lo público y lo privado es *Juan Topocho* (1978) de César Bolívar basado en el cuento de Rafael Zárraga. ¿Y cómo olvidar ese final de *Florentino y el Diablo* (1999) de Michael New, en el que los muertos por la violencia injustificada, regresan para romper el espacio público y convertirlo en un espacio colectivamente íntimo marcado por la solidaridad y la esperanza?

Historias de la vida privada y cotidiana en la que baja de tono la presencia del gran discurso social es también una característica de la literatura venezolana de los ‘80. Sin embargo, el corpus da cuenta de textos producidos en fechas distantes. De manera tal, que no se trabaja sobre una característica de época, sino sobre cómo en un momento determinado los relatos fílmicos se aproximan y asumen ciertos universos narrativos donde la construcción del espacio del personaje es fundamental, en virtud de sus modos de construir-se su identidad desde el ámbito íntimo. Hombres de letras perdidos en sus devaneos (*Reinaldo Solar* y *Los platos del diablo*), mujeres encerradas en rígidas convenciones familiares (*Ifigenia* y *Oriana*) y niños cuyas realidades alivian el peso de un gran entorno amenazante (*Pequeña revancha*) son algunas de las directrices que sostienen este proceso de re-conocimiento de diferentes modelos narrativos fílmicos y literarios.

En definitiva, el corpus habla tanto de lo arbitrario de su escogencia como de ausencias injustificadas. Pero, al mismo tiempo, habla de filmes que interrogan y motivan a internarse en sus juegos de luces y sombras, en intimidades en conflicto con lo público en tanto entra a las habitaciones de estos personajes. En todo caso, estos filmes se alejan de otros de marcada denuncia social (corrupción política, económica, violencia y delincuencia) y lo incluyen o intentan detenerlo precisamente para no verse homogeneizados en ese espejo social y público que, no pocas veces, ha marcado una de las tendencias más consistentes de todo el cine latinoamericano.

Para cerrar este apartado, nos parece oportuno ofrecer una panorámica desde la cual divisar algunas de las características del campo cinematográfico venezolano en el que se inscribe el corpus seleccionado.

Quizá una de las críticas más exigentes, en cuanto a las transposiciones se refiere, fue la elaborada por Julio Miranda al reclamar una *re-lectura histórica* del país, llamado que toca profundamente los soportes de la identidad pero, sobre todo, de la identificación del público con la producción nacional, con lo propio, consigo mismo en la pantalla. La categoría identitaria es y ha sido fundamental tanto para transponer un texto literario como para abordarlo como parte de la diégesis. Sólo que, probablemente, lo que se ponga de manifiesto son las múltiples identidades e identificaciones ante el texto, su tratamiento y su temática.

A excepción de *Los platos del diablo* (1993), el resto de filmes seleccionados pertenecen a la década de los '80; década especialmente productiva en la cinematografía venezolana. Este auge, sin embargo, declinaría a lo largo de la década de los '90. Como bien recuerda Pablo Abraham (2002), entre la recesión económica, los cambios en la política –intentionas de golpes de estado, enjuiciamiento del presidente– y fuertes protestas populares en contra de las políticas económicas del Estado, la década de los 90 fue una etapa especialmente convulsa en Venezuela. Recesión económica que afectó directamente a la posibilidad de producir cine. Este clima adverso favoreció la disminución de la producción cinematográfica, dependiente de un Estado protector que, al mismo tiempo, ofrecía presupuestos escuálidos para la inversión en cine. Según Abraham, si en los '70 u '80 podríamos ufanarnos por la “prosperidad productiva” en los '90, sin embargo:

cierta desazón nos ataca al tener que ver y dar una radiografía de lo que ha sido el cine venezolano. El primer rasgo es lo cuantitativo: de los 107 títulos que se registran (estrenos) (...) a lo largo de la década de los 80, según cálculos propios, en los '90 se estrenaron 49 (sin contar los filmes producidos mas no estrenados y que rondan la decena (2002: 22).

Entonces, el corpus seleccionado ofrece dos caras de la misma moneda: una parte proviene de uno de los períodos más fructíferos de la historia del cine nacional; el resto se inscribe en doble registro –hecho en el 93 pero estrenado en el 95– en una de las décadas más difíciles en todos los ámbitos para los venezolanos.

Ahora bien, pese a pertenecer a etapas diferentes, hemos querido unificar el corpus a partir de la construcción de los discursos de la intimidad; aunque los '90 hayan sido años de grandes cambios políticos e ideológicos, en las películas seleccionadas, la crisis es *intramuros*; aspecto que no elimina la fuerza de las crisis más allá de las puertas de los hogares sino que, podría entenderse como un repliegue –una tendencia, además, general en todas las cinematografías.

Aunque estos filmes pertenecen a los últimos veinte años de la producción nacional y, por lo tanto, reúnen no pocas coincidencias en lo que se refiere a sus condiciones de producción, bien vale la pena ofrecer unas líneas sobre las distintas etapas que, a lo largo de ese tiempo, ha tenido el cine venezolano.

Tres son las fases reconocidas, según el informe *Venezuela*, ofrecido por Nancy De Miranda y Carlos Miguel Freitas (1997) –siguiendo las orientaciones de Alfredo Roffé en “Una nueva aproximación al cine venezolano” (1995). Resumimos, restringiéndonos sólo a algunos hechos significativos.

La primera fase (1966-1975) se caracterizó por la producción de “cine de corte documental como testimonio de lo que ocurre políticamente en el país” (136). Nace en esta etapa, la llamada “vocación socio-política” que ha caracterizado al cine venezolano hasta nuestros días. Añadiríamos que esta orientación está, por supuesto, enmarcada dentro de toda la corriente social y de denuncia que se generó en toda América Latina. Comienzan a darse los primeros pasos para una legislación y un cuerpo jurídico que regule la producción, distribución y exhibición del cine.

La segunda fase es especialmente importante porque aquí se concentran filmes como *Oriana*, *Pequeña revancha* e *Ifigenia*. Oscila entre 1976 y 1987. “Es la época

más productiva de nuestro cine nacional” aunque, se muestra parte de la debilidad de la industria porque “la mitad de los filmes producidos llegan a estrenarse” (137). Es lo que se denominó la etapa industrialista del cine (Roffé, 1997: 73) Los éxitos internacionales de *Oriana* y *Pequeña revancha* alentarán aún más este panorama. Pero también es un período extremadamente difícil para la economía del país. La caída de los precios del petróleo y la tremenda devaluación del bolívar, hacen que 1982 sea recordado por guardar entre sus días el llamado el “viernes negro”; día de la primera de las tantas devaluaciones que sufrirá la moneda nacional. Pero, no sólo se trató de despertarse en medio de una catástrofe económica de consecuencias insospechadas para la mayoría de la población, sino, también, de escándalos de corrupción política y policial, a los que el cine no fue indiferente: “Se presentan cambios en las tendencias temáticas con respecto a la década anterior. Se continúa con el interés por la indagación social. La mirada se dirige ahora hacia escándalos y sucesos policiales que estremecen al país” (De Miranda y Freitas, 1997: 139).

Dato significativo para nuestro corpus porque si *Cangrejo I* (1982) y *Cangrejo II* (1984) ambas de Román Chalbaud, ahondan de otra manera la repercusión del entorno social, otros filmes como *Oriana* o *Ifigenia* darían otra mirada a otros estilos de corrupción, los que pertenecen al ámbito doméstico, a la intimidad que se crea casi como refugio acechado por ese mismo entorno. Como se mencionó anteriormente, el cine de denuncia no carece del imaginario de la intimidad, antes bien ese ir hacia fuera es otra respuesta de manifestarse una mirada intimista afectada por ese entorno social corrompido. Es una etapa que se caracteriza, además, por el aumento de espectadores para el cine nacional; el filme *Homicidio culposo* (1984) de César Bolívar y *Macu, la mujer del policía* (1987) de Solveig Hoogesteijn fueron dos de los grandes eventos en la década de los '80.

1988-1996 es la última etapa de este estudio. Las consecuencias negativas de la convulsión económica de la década anterior se verían ahora agudizadas ante conflictos políticos; comienza: “el declive en la producción de largometrajes (...). Se hará sentir la fase recesiva de la naciente ‘industria’ cinematográfica nacional. La elevación de los costos de insumos y materiales importados para cine se debe al cupo menor de divisas subsidiadas por el Estado” (1997: 141). Además de la reducción de salas de cine y la incorporación veloz de nuevas tecnologías, a lo largo de esta fase se registra la pérdida

de público venezolano: “En 1986 los espectadores de cine nacional (...) representa(n) el 13,62% del total de espectadores (...) pero para 1994 se alcanza un promedio de 1,88%” (144). Respuestas positivas, aunque modestas, recibieron películas que intentaron fórmulas y temáticas más comerciales y rentables; son los casos de *La primera vez* (1996) de Luis A. Lamata y *Sicario* (1995) de José Ramón Novoa.

Auge y declive del cine industrialista que no necesariamente orientó la balanza hacia un cine de entretenimiento en perjuicio de un cine “cultural”.

Mi tesis es que la onda industrialista, aunque tuvo su importancia, no es para nada determinante en la evolución del cine venezolano y que ha habido a lo largo de estos veinte años producciones importantes válidas desde el punto de vista cultural y que han surgido de una forma completamente aleatoria, independiente de cualquier situación contextual (Roffé, 1997: 73).

De Miranda y Freitas apuntan también que si bien el consumo del cine nacional internamente es insuficiente, parte de su producción ha contado con mejor suerte en el marco del contexto latinoamericano. Esperanza actual en el marco de las coproducciones y en los permanentes intentos y muestras de voluntad de hacer cine en el país.⁴⁹

En todo caso, aunque es posible leer en esos filmes la retórica de la crisis íntima como parte del repliegue que genera la retórica colectiva, películas como *Reinaldo Solar* y *Los platos del diablo* pueden inscribirse de lleno como respuesta a esas crisis. Concretamente, en ellas colapsan imaginarios masculinos centrados en el poder de la palabra. Precisamente, una de las aristas más críticas del momento fue la de reconocer las causas de ese estado de convulsión general. En estos casos específicos no será difícil relacionar esa necesidad de discursos que sufren los personajes como rasgo obsesivo en un contexto en el que sobran, no tanto los discursos, como todo el arsenal populista

⁴⁹ Si el mercado marca o no las pautas de la producción de un cine más comercial, la figura del director como autor, las complejas y difusas relaciones entre el consumo hacia productos llamados “de entretenimiento” y “culturales”, el impacto de la filmografía en inglés en las pantallas nacionales, los alcances de la Ley de Cine, aprobada no sin polémicas entre los diferentes miembros del campo cinematográfico, la fundación de la Cinemateca Nacional (1990), la creación del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía en 1994, los diferentes Festivales de Cine Nacional y la constante presencia de los directores y guionista en los festivales de cine latinoamericanos, son, entre muchas otras, parte de las reflexiones, conquistas y alcances del campo cinematográfico durante estos últimos años. No me es posible profundizar en estos elementos. Mi intención es apuntar la compleja red que implica hacer y hablar de cine venezolano, además de, por supuesto, enumerar parte de esas conquistas que se han realizado pese a todos los inconvenientes para mantener la producción nacional.

que guardaban. Crisis del sujeto, de la identidad, del país pero mediada por la crisis de la palabra.

Como el entramado de la construcción del cine nacional es más complejo, sólo como apunte final, nos referiremos a ciertos rasgos y características generales que permiten visualizar mejor el contexto en el que se insertan las películas seleccionadas. Ambretta Marrosu en su artículo *Persistencia de un tributo* (2002), ofrece evaluaciones sobre el cine de los últimos diez años. Su artículo tiene el mérito de exponer sin cortapisa que la idea de *cine nacional* –como el venezolano, pero también como otros cines nacionales– no sólo es una construcción de carácter política sino que la incorpora dentro de la díada centralidad/periferia. Plantea que a la hora de “ubicar” el cine (como nacional o mejor “ubicar a Venezuela como nación a la cual referir un cine” (2002: 17), habría que preguntarse en cual de las dos líneas –propuestas por Philip Rosen a quien cita textualmente se integraría:

Una línea [posmoderna y primermundista] que va desde tecnología y cultura (o su economía) a los procesos políticos (...) o (l) a línea [postcolonial, neocolonial o de diáspora] que va desde lo social y político a lo cultural, con la tecnología (y su economía) como factor mediador (Rosen, 1995, s/p, citado por Marrosu, 2002: 17).⁵⁰

Desde estas dos líneas, se pregunta, entonces por el lugar y propone que sería “el neocolonialismo”, porque por un lado, “es la pertenencia al neocolonialismo, o mejor a la *dependencia*, lo que hace que dudemos antes de ubicarnos en una u otra de estas alternativas”, y porque en este concepto se integra lo “híbrido cultural” (7). Dependencia de... e identificación con... el “centro”, la idea de patria y la de nación, al tiempo que la asunción de la hibridez como fundamento de la identidad serían los linderos de esta ubicación.

Desde estas perspectivas, Marrosu propone la comprensión de la idea de cine nacional –su descripción y situación en el contexto histórico actual– dentro de los siguientes parámetros:

la situación de debilidad del cine nacional (retardo histórico, pobreza y dependencias técnicas y económicas, indefiniciones e incertidumbres

⁵⁰ Para esta reflexión, Marrosu sigue las propuestas de Philip Rosen (1995) en “El concepto de cine nacional en la ‘nueva’ era ‘mass mediática’”. En Palacio, M y Zunzunegui (eds.) *El cine en la era audiovisual. Historia general del cine* (Madrid: Cátedra).

culturales) es compartida por el cine venezolano, en distintos grados, con multitud de otros cines nacionales, y aconseja dos líneas de conducta complementarias. Una, la de reconocer lo nacional como ámbito social y político que en términos inmediatos (actuales y particulares) sigue siendo el primer condicionante de nuestra existencia en el mundo. Otra, la de asumir lo nacional en términos de descubrimiento y comprensión de un entorno dinámico, hecho de comunidades que comparten condiciones reguladas por relaciones dialécticas, entre sí y entre el afuera y el adentro de los límites geopolíticos (2002: 20).

Las condiciones de la debilidad actual del cine nacional, no difieren, en general, de las que rodearon a las producciones fílmicas entre 1980 y 1995 –límites aproximados del corpus seleccionado. Con esto, adelantamos lineamientos de sus condiciones de producción sobre las que volveremos en cada texto fílmico.⁵¹ No deja de ser significativo que, pese a las condiciones adversas, haya quien reconozca los méritos. Para el director y productor Mario Crespo (2002), por ejemplo, en la sección de informes sobre las condiciones de producción del cine latinoamericano (Toledo, 2002), resume sobre el venezolano que

Lo primero que destaca en la actividad cinematográfica venezolana es la entereza y vocación por el cine, a toda prueba, de los cineastas del país, que sufren una crisis económica expresada en una inflación de más del 26% y una devaluación del 100% del bolívar que impide, como en años anteriores, que las empresas y las instituciones públicas y privadas participen en la producción nacional; dependiendo entonces enteramente del Estado (2002: 242).⁵²

A este listado de males circundantes, añade otro como la falta de una legislación más ajustada para la promoción y protección de los bienes cinematográficos. Ahora bien, estos esfuerzos reconocidos nacional e internacionalmente, parecen jugar en contra de la producción, o al menos de su posibilidad de ser revistada de otra manera. Por ejemplo, en estudios panorámicos sobre el cine latinoamericano reciente, la *casi ausencia* de Venezuela es de los silencios más alarmantes sobre cómo se imprime la

⁵¹ El problema es mucho más complejo aún. Sólo apuntaremos que dentro de los (des)niveles en la producción cinematográfica hay referencias interesantes. Por ejemplo, para Paranaguá, la producción venezolana en las décadas de los '40 y '50, el cine es “vegetativo e intermitente” (2003: 102), y el cine de los '70 y '80 en Venezuela sorprende por su “inédita continuidad de dos décadas, envidiable en un país sin casi tradición cinematográfica” (Paranaguá, 1996: 368).

⁵² Estas condiciones económicas y sociales de producción del cine venezolano también son abordadas por Pablo Abraham en su artículo “Cine venezolano en los '90. Tendencias que se bifurcan” (2002) publicado en la Revista *Encuadre* (Nº 75, 21-29).

dinámica de dentro/fuera. Aunque los objetivos de algunas de estas investigaciones no pretenden una mirada exhaustiva –por inabarcable– del cine latinoamericano, llama la atención la escasa muestra de filmes venezolanos en sus selecciones (escasez, si se compara con las emblemáticas producciones brasileñas, cubanas y argentinas). En el texto *La memoria filmada. América Latina a través de su cine* (Pérez Murillo y Fernández Fernández, 2002) la muestra se reduce a *Golpes a mi puerta* (1993) de Alejandro Saderman, con el añadido de que en tanto co-producción sólo se menciona como película argentina-cubana (67) obviando que, además, participaron Venezuela y Gran Bretaña; y el filme *Sicario* (1994) de José Ramón Novoa. Éste, además, es el único filme reseñado en el libro de Radomiro Spotorno titulado *50 años de soledad. De Los olvidados (1950) a La virgen de los sicarios (2000), (2001)*; en *The Cinema Latin America* de Alberto Elena y Marina Díaz López (2003) no hay referencia alguna.⁵³

Este es el movimiento oscilante y paradójal de esta última sección: una “casi presencia” en la que se reconocen los atributos, logros, dificultades y proyectos y, al mismo tiempo, se obvia su producción. Esto podría hablar tanto de la calidad artística que, a juicio de los críticos nacionales e internacionales, no estuvo a la altura del resto de muestras del cine latinoamericano, como de que esa *casi presencia* es una muestra fehaciente de esas dificultades reconocidas y eludidas por igual.⁵⁴

Estas dinámicas paradójales: centralidad/periferia, nacional/exótico, ausencia/presencia que circundan las condiciones políticas, económicas y culturales de del cine en Venezuela indefectiblemente trasvasan el corpus seleccionado en esta investigación. Las transposiciones filmicas, concretamente, poseen un añadido interesante: los posibles paradigmas y paradojas que también cruzan y constituyen a los

⁵³ Obviamente, ningún investigador está “obligado” a elegir un filme determinado; especialmente cuando se trata de realizar investigaciones que intentan ofrecer una muestra representativa dentro de una panorámica. Mi propia investigación va por estas líneas.

⁵⁴ Un tema que también escapa a los objetivos de mi trabajo es el debate sobre si ha existido o no un cine de autor en Venezuela. Para indagar sobre este interesante aspecto consúltese el libro *20 años por un cine de autor* (2000) de Jacobo Penzo, donde explica los conflictos y los logros que desde los años ‘70 hasta la actualidad se han dado en las relaciones entre los directores, el Estado, los diferentes gobiernos, los gremios, las distribuidoras y los productores. Para él: “En la confusión postmoderna aún sigue imperando la visión personal, el estilo visual propio aunque ya no podríamos decir que se trata propiamente de ‘autores’ en el sentido tradicional” pero, continúa, la presencia de la figura del director es “inoslayable” (2000:161). Desde esta perspectiva, he orientado mi trabajo: abordo algunas de esas figuras que han marcado su huella, su estilo y registros de presencias en la filmografía venezolana sin entrar a debatir en qué se alejan de la noción autorial. El trabajo de Penzo invita a pensar, precisamente, en rescatar las autorías o figuras de directores como los “llamados” a replantear objetivos estéticos, políticos, económicos para que salga ganando el cine venezolano.

textos literarios convocados para el encuentro. A veces como temas, otras como sello de la producción fílmica, otras como condicionantes externos, estas dadas aparecerán en las transposiciones de nuestro corpus. En diferentes niveles y espesores, el análisis de la práctica de la transposición fílmica en esta muestra ofrecerá no una conclusión general sino una mirada parcial de la mixtura, la hibridez y los intercambios entre la literatura y el cine.⁵⁵

⁵⁵ Las políticas de distribución, producción y exhibición remiten a un campo complejo. Ofrezco algunos datos más recientes. Por ejemplo, *Maroa* de Solveig Hoogesteijn (coproducción venezolana, española, francesa y alemana) se estrenó en España el 15 de julio de 2005 como inicio de su recorrido por diferentes festivales europeos; un año después se estrenó en el país. (Cfr. www.eluniversal.com/2006/05/24). En el 2006, también se estrenó *Habana/Havana* (2004) de Alberto Arvelo que circuló en festivales internacionales. Antes de su estreno nacional, recibió el Premio a la mejor película de 2005 en la XII entrega de los Premios de la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos (ANAC). Otros filmes estrenados en los últimos dos años fueron la polémica *Secuestro express* (2005) de Jonathan Jakubowicz (2005) ganadora del premio a mejor ópera prima de 2005; *Punto y Raya* (2004, coproducción venezolana, chilena, uruguaya y española) de Elia Schneider; *1888, el extraordinario viaje de la Santa Isabel* (2005) de Alfredo Anzola; *El Caracazo* (2005) de Román Chalbaud; *Borrador* (2006) Jacobo Penzo. Otras películas que serán estrenadas a lo largo del 2006 son *La ciudad de los escribanos* (2005) de José Velasco, *Despedida de soltera* (1995) de Antonio Llerandi, *El infierno perfecto* (2005) de Leonardo Henríquez y *El último bandoneón* de Alejandro Saderman.

Tanto *Habana/Havana* como *Secuestro express* han sido películas realizadas con presupuestos muy bajos. De hecho, Arvelo define su filme desde lo que denomina el “cine átomo” una puesta en escena con el uso mínimo de recursos técnicos y humanos a favor de contar bien una historia en el marco de una postura ética y social acorde con las difíciles condiciones de producción del cine nacional, y que, además, aprovecha al máximo las posibilidades de la tecnología digital. Cfr: Gómez, Angel: “La noche de Alberto Arvelo” En www.eluniversal.com/2006/06/08 y “Anac: Habana Havana mejor película venezolana del año” En: www.rnv.gov.ve/2006/06/07. Escobar, María Alejandra: “En el cine el formato es un accidente” En www.analitica.com/cyberanalitica/icono//2436017/asp (14 de agosto de 2003).

Con *Secuestro Express* sucedió igual aunque con resultados muy diferentes en cuanto a su recepción: generó el rechazo de ciertos sectores de la política y la justicia venezolanas por ser acusada –ante la justicia– de emplear indebidamente imágenes captadas en una manifestación entre adeptos y opositores al gobierno nacional en abril de 2004. También dentro de la concepción de un cine elaborado con el mínimo de los recursos, el filme ha conquistado otros mercados y ha logrado ser la primera película comprada y distribuida por los estudios Miramax.

Vitrinas ficcionales en Venezuela. Encuentros entre la literatura, el cine, las palabras y las imágenes¹

Una afirmación arriesgada será el hilo conductor del siguiente capítulo: la literatura ha sido fundamental en cada una de las etapas significativas en la historia del cine venezolano. Basta con revisar la cronología (anexo) para constatar cómo desde los inicios del cine hasta nuestros días, el cine venezolano con frecuencia ha optado por representar –de manera desigual– textos variopintos en su importancia y figuración cultural de la literatura nacional e internacional.

Como apertura del capítulo hemos querido ofrecer una rápida mirada a algunos de los tópicos del capítulo anterior en torno a las transposiciones en el contexto venezolano. La figuración de los guionistas o la presencia de los escritores detrás de las pantallas son algunas referencias a señalar que, también apuntan a re-activar el intercambio interartístico entre la literatura y el cine en Venezuela.

1- Miradas y versiones críticas

Uno de los problemas a resolver aún en el tema de las transposiciones en Venezuela es el deslinde teórico-práctico. Por ello, nos ha parecido oportuno retrotraer las voces de críticos, cineasta y guionistas para intentar evaluar algunos de los tópicos, clichés o paradigmas que señalan algunas de las características específicas –aunque no exclusivas– del contexto venezolano.

1.1.- Los deberes de las transposiciones

Para Julio Miranda el estudio comparatista se resuelve –Truffaut mediante– a partir de “que el filme sea mejor, igual o inferior al texto original” (Miranda, 1994: 46); asimismo en su revisión de las transposiciones afirmó que: “es demasiado reducida y tiene demasiados huecos como para pretender la existencia de un proyecto global de recuperación de la historia; no digamos de relectura, lo que implicaría una elaboración

¹ Una primera versión de este capítulo se publicó como parte del libro *Nación y literatura: itinerarios de la palabra en la cultura venezolana*. (Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares y Beatriz González-Stephan eds. Caracas, Fundación Bigott, Universidad Simón Bolívar y Banesco Banco Universal, 2006).

mayor del material literario, no la mera y dócil filmación de lo escrito (Miranda, 1982: 10-11).

Ahora bien, cabe preguntarse sobre la eficacia de estas categorías de análisis cuando se manejan indistintamente los tipos de transposición. En otras palabras, Miranda enuncia en un mismo contexto y equitativamente términos como adaptación, versión libre, traducción e inspiración, por lo que parece que el ejercicio de la transposición es el mismo y se realiza con las mismas intenciones. Las transposiciones no poseen las *mismas* intenciones estéticas e ideológicas ni pueden ser abordadas sin tomar en cuenta esas especificidades ¿Tiene sentido indagar si un filme es *mejor* que su texto de base cuando el director ha dicho, por ejemplo, que su filme es una *versión libérrima* de éste (*Desnudo con naranjas*, de Luis Lamata, según el cuento *El diablo en la botella* de R.L Stevenson y una leyenda venezolana de la zona de Barlovento)? ¿Cómo entender lo que, creemos, es la *adaptación* de *País Portátil* y la *versión libre* de *Ifigenia* realizadas por Iván Feo? Más aún, si *sólo* versionamos que interés puede existir, para el público, la crítica, el director, etc., en re-plantear fílmicamente un texto ya elaborado?

La idea del cine anecdótico, esquemático y de grado cero de escritura, según Miranda, que a su vez busca obras así, propicia una especie de *ilusión de la transparencia* sobre de que hay ciertos modelos narrativos que pueden pasar al cine sin más e, incluso, para su propia perdición, y otros modelos que no pueden hacerlo, dado que sus densidades estilísticas ya suponen un plus de conflictividad para el cineasta. Si bien no negamos la complejidad de ciertos modelos narrativos para ser llevados al lenguaje fílmico, no es posible suponer la eficacia de las transposiciones cuando se trata de los primeros. Sería ingenuo asumir que los modelos narrativos –especialmente aquellos relacionados con anécdotas y acciones más o menos delineables– resolverían mejor el trabajo cinematográfico.²

Quizá uno de los añadidos más propios del estilo de crítica de Miranda consiste en la de reclamar una re-lectura histórica del país, llamado que toca profundamente los

² En su trabajo *Narración audiovisual en Venezuela. 1973-1983* Oscar Garaycochea (1986), demuestra, por su parte, a partir de la selección de películas y del cuestionamiento de la narrativa televisiva como dominante y desde el enfoque estructuralista, cómo en el cine venezolano se han agenciados modelos narrativos complejos, películas cuyos múltiples referentes intertextuales (guiños a la televisión o la radio) así como sus construcciones discursivas, están alejadas de una simplificación de lo narrativo. Por estas razones, no es posible seguir creyendo en la simpleza de la *mera filmación* enunciada por Miranda.

soportes de la identidad pero, sobre todo, de la identificación del público con la producción nacional. Aparte de indagar si la gente de cine se ha planteado algo así, resultaría productivo para el diálogo revisar el funcionamiento de ciertos modelos narrativos con los que se han identificado los directores. A lo largo del trabajo veremos que la categoría identitaria es y ha sido fundamental tanto para transponer un texto literario como para abordarlo como parte de la diégesis. Probablemente, de esta manera no tendremos la historia del país, sino historias mínimas, dispersas, caprichosas, opuestas entre sí, pero es en estos recorridos peligrosamente sinuosos –que pudieran llevarnos a la misma conclusión de Miranda– donde también existen códigos de lectura sobre los modos de diseñar y participar en la cultura.

Esta consideración obvia sin más la dinámica relacional y compleja que expusimos al inicio. No tiene que ver *sólo* con la literatura como fuente a la que se acude –parece que sin mayor conciencia– sino con el modo en que es leída de cara a asuntos tan importantes como el público, los financiamientos estatales, el prestigio, y, por qué no, con problemas de reflexión sobre el propio lenguaje del cine o asuntos *menos artísticos* como la moda y el oportunismo histórico. Tiene, al mismo tiempo, relación con lo literario en la medida en que sobresalen modelos narrativos de ficción particulares. Es decir, si en un nivel mayor Miranda considera que el texto literario debe ser el punto de partida del filme y no el punto de llegada (Miranda, 1982: 51), por nuestra parte sostenemos que el texto de llegada también adquiere un nivel de pertinencia y significación.

Con esto no queremos afirmar que vale cualquier resultado. No. Obviamente el resultado fílmico debe ser óptimo para el beneficio de la propia institución cinematográfica; pero lo que es de suyo no puede enredarse o trastocarse por la imposición del texto literario *sólo* porque es emblemático dentro de la cultura. Si lo es, o precisamente, por serlo, no puede evitar que otras miradas los crucen. Curiosamente, el texto seguirá en el lugar que la crítica o el público le concedan.

Asimismo, en esa relectura histórica se introduce un problema que rodea ya a todo el cine nacional. Ciertos lugares comunes han rondado al cine venezolano desde los últimos 30 años. Dos han sido los de mayor repercusión. Un cine de “delincuentes, putas y ex guerrilleros” refiriéndose al cine de los ‘70 y parte de los ‘80, fue la consideración que prevaleció en el Parlamento para negar los financiamientos y apoyos

del Estado. El segundo es que el cine venezolano no se aboca a su realidad (proveniente, también de algunos parlamentarios). Si bien la primera crítica ya ha sido superada por buena parte del público y la crítica en general, la segunda, sin embargo, ha adquirido mayor resonancia ante el avasallamiento del cine venezolano no sólo por la exhibición preferencial del cine en inglés (especialmente el norteamericano), sino por lo que Ricardo Azuaga (1990) llama la *Venezuela for export*, es decir, aquellas películas venezolanas que descontextualizan el mismo contexto (geográfico, especialmente) con el que desean nutrir la apuesta fílmica. No es de nuestra intención reanimar la polémica sobre estos aspectos sino introducir algunos matices ante tales aseveraciones.³ Los críticos Jesús Aguirre y Marcelino Bisbal desmontaron el pre-juicio de que el cine no presentaba ni consideraba “valores nacionales” a partir de la larga lista de largometrajes que desde 1970 –fecha escogida por ellos pero ampliada en esta investigación– se han realizado a partir de textos literarios de autores nacionales e internacionales de prestigio y afirmaron que: “Cada una de esta serie de películas posee un valor indudable como esfuerzo nacional, así sea de denuncia sobre las distorsiones nacionales, así sea de rescate de nuestra historia o afirmación de nuestra identidad” (1980: 151).

En este sentido y como planteamos en el capítulo anterior, el tópico del prestigio de la literatura, tan traído para justificar o discutir una transposición ha adquirido en Venezuela un plus fundamental: su relación con la promoción de los valores identitarios culturales nacionales. Promoción en la que se articulan, entre otros aspectos, las relaciones entre los escritores nacionales y sus obras con las lecturas y proximidades de los cineastas hacia éstos; el esperar éxito en taquilla al escoger obras nacionales, o el auge en la re-lectura de obras llevadas al cine.

Otra de las preguntas-tópicos que nos hemos hecho al revisar los aportes críticos en Venezuela es la de que hasta qué punto se sigue fomentando una vieja matriz de opinión en la que los textos literarios –especialmente los que pertenecen al canon de la literatura nacional o internacional– siguen estando “por encima” del cine y la dependencia de éste por aquélla. Retomemos las palabras de José Ramón Medina (1980), ya citadas en el capítulo anterior:

³ En principio estoy de acuerdo con los planteamientos realizados por Ricardo Azuaga en “Venezuela for export: exostismo y referente en los largometrajes de ficción venezolanos (1990-96)” (1999); especialmente interesantes me parecen sus argumentos sobre que “(s)omos exóticos ante nosotros mismos en un cine que trata de borrar toda conexión con la realidad” (107).

El estado embrionario, pero explosivo, del cine venezolano, ha determinado su poca autonomía como relato consecuentemente plástico y su clara dependencia de textos novelísticos o testimoniales, aunque ya en dos filmes se entrevea un deseo de autoabastecimiento narrativo (327).

Pareciera que el cine *debe en caso de que pueda abordar textos fundamentales de la literatura y hacerlo bien* y ya no sólo como práctica diferente, en búsqueda de su propio lenguaje sino, además, establecer de manera clara su responsabilidad ante el texto literario. Esta vía conlleva, al menos, una dificultad como es la de crear el *espejismo* sobre la posibilidad de que *toda* la literatura, especialmente la narrativa de ficción y el teatro, puede ser llevada al cine; estamos ante el debate de si hay literaturas “más adaptables” que otras que, por sus estilos discursivos resultan imposibles. Y más aún, ante el debate de si se adapta el contenido mas nunca la forma o si, por el contrario, no es posible escindirlos. La idea de dependencia del cine a la literatura no pocas veces ha contribuido a cerrar filas en la Academia y la crítica literaria especializada en “defensa” del texto literario, o más bien, de la supremacía de éste sobre un producto “tan” comercial como el cine. Quizá debido a esa ilusión de la transparencia se cuestiona con frecuencia la relación de dependencia. Especialmente en los ‘70, pero también funcionó en los años ‘20, obras recientes acompañadas de sus transposiciones cercanas en el tiempo (10 años es una cercanía considerable) acrecentaron la idea de que el cine se adentra en la moda de los linderos estilísticos que *antes* se han dado en la literatura. Imaginando que esto sea así, no es posible confundir lo que de suyo pueda resultar nefasto para el propio cine con las diferentes respuestas que éste recrea a partir de su contexto socio-cultural y de sus interacciones con otras manifestaciones artísticas en un momento determinado. Este movimiento es tan inevitable y necesario como el escoger textos literarios de otras épocas y culturas.

1.2.- *Detrás de las cámaras y de las palabras*

Para revisar los tópicos del respeto a la literatura y la fidelidad que de alguna manera ya están presentes en el apartado anterior, traemos las voces de guionistas y cineastas. Como veremos en los análisis de los textos, los propios directores asumen una actitud oscilante entre el respeto a la obra y la defensa de su versión dado que, por lo general, la crítica literaria –periodística y/o académica–ha ejercido el papel de guardiana de la literatura.

Hasta ahora, apenas se había mencionado la figura del guionista en todo este proceso de encuentro dialógico entre literatura y cine. A veces puede resultar difícil entender el papel protagónico de un guionista como intermediario de excepción entre el texto literario y el film. Incluso, cuando ese guionista es el mismo director, sigue siendo relevante su figuración en el proceso de trasvase, primero, en el papel. Cuando el guión es escrito por los/as escritores/as del texto propio (o de otro texto) su participación, las más de las veces, suele estar refrendada por sus artes narrativas. Sobre parte de las reflexiones de este colectivo, una pequeña muestra nos permitirá esbozar algunas de las características que rigen detrás de las cámaras.

En 1985 un grupo de directores venezolanos –Iván Feo, Ibsen Martínez, Gustavo Michelena, Edilio Peña, Carlos Rebolledo y Rodolfo Restifo– se preguntaba sobre el papel del guionista en Venezuela, en un foro titulado “Nuestros guionistas no se consideran artistas” moderado por Omar Mesones (1985a). La idea más recurrente por parte de los directores participantes que, además, habían transpuesto un texto literario, giró en torno a qué significa escribir guiones. Algunas preguntas fueron sobre si se puede llegar a ser un escritor al *estilo de los narradores* consagrados, si el escribir sería sólo una de las tantas actividades en el trabajo del cineasta o si se puede ser original por y al adaptar.

En las variadas respuestas predomina la visión común de respeto hacia el texto literario, su peso específico en la cultura; proceso que, además, todos denominan adaptaciones. Para Rodolfo Restifo: “las adaptaciones dan más trabajo que los proyectos originales y, además, está la enorme responsabilidad de meterse con una obra que no sólo está hecha y posee vida propia, sino que goza del reconocimiento del público” (1985: 39).

Bajo el manto de respeto al espíritu de la obra se cuelan los parámetros de fidelidad/infidelidad. Así, continúa Restifo “el éxito de la adaptación radica en gran medida en lograr construir un guión que sea una película en sí misma, que se sostenga por sí sola, sin que por esto se haya violentado el espíritu de la obra literaria (39). Por su parte, Iván Feo aduce parte de la paradoja registrada en la práctica, en tanto que para respetar al autor se hace necesario serle *infiel*

Uno lo que tiene que respetar, a la hora de adaptar, es la problemática fundamental de la obra y la visión del autor sobre esta problemática. Paradójicamente, para serle fiel a eso es necesario, por lo general, recrear la obra con una estructura totalmente nueva y cinematográfica (40).

Además de la díada fiel/infiel, Feo apunta que una transposición se refiere tanto a cómo se aborda la idea de la literatura –en este caso desde el respeto del punto de vista del autor–, como al hecho de que el cine debe ser fiel a sí mismo antes que a ningún otro medio. Precisamente, este es parte del carácter dialógico del encuentro interartístico ya comentado en apartados anteriores.

Por esta línea conceptual se asientan las palabras del director Carlos Rebolledo al hablar del papel fundamental del guionista como figura esencial para directores que han abordado transposiciones como Antonioni, Visconti o Fellini:

Los guionistas de estos directores no sólo cuentan una historia en términos cinematográficos, sino que también filtran significaciones literarias con lo cual, me parece, le son fieles a la concepción de que el cine no es un universo lingüístico (sic) cerrado a otros lenguajes, sino que admite en su seno otras formas expresivas, a condición de hacerlo como una unidad íntima y coherente (Mesones, 1985a: 40).

La dimensión del cine como universo abierto pocas veces se enuncia con la idea de la conjunción armónica entre palabra propia-ajena, como discurso capaz de convivir con otras manifestaciones, siendo fiel a sus principios sin que ello excluya la posibilidad de incorporar esas “significaciones literarias” o riquezas de las otras artes.

Las valoraciones sobre la práctica varían aunque giran en torno a la riqueza del intercambio y del respeto para ambas artes. Si el guionista logra hacer una buena transposición, esto podría ser considerado valioso o, como afirma Gustavo Michelena, “una labor creadora, ya que de lo contrario no sería capaz de reinterpretar el sentido y la fuerza expresiva de la obra que está adaptando” (39). Asimismo, acercarse a un mundo pre-hecho no es para Iván Feo “necesariamente flojera. En mi caso es humildad. A mí me interesan muchas obras que existen y no sé si una propuesta enteramente mía sería más ¿qué? ¿mejor? que la contenida en alguna de esas obras que me gustan” (40). Visiones que, en general, están a favor del intercambio; para Feo el cine es “como *gestalt* de otros lenguajes” (41), y, por la misma línea, Rebolledo considera que el guión debe “ofrecer múltiples posibilidades de lectura y variadas respuestas a los estímulos de otras artes o lenguajes” (1985: 40).

Uno de los aspectos interesantes de las palabras del guionista Gustavo Michelena radica en fijar las funciones del guionista que, con frecuencia, suele aparecer *sólo* como el escritor del texto: “Yo creo que en las adaptaciones el guionista cumple varias funciones: argumentista, dialoguista y guionista propiamente dicho” (1985: 39). Esto nos recuerda que la función hoy conocida como guionista es relativamente nueva. En Venezuela, en algunos de los largometrajes de los años 40 ó 50, se diferenciaba entre el adaptador, el dialoguista, el guionista y el argumentista. Si el primero estaba relacionado con la “re-lectura” del texto literario, los dos segundos se asociaban con la conversión de esa re-lectura en filme y el último con el que aportaba la idea original (no es una transposición; hoy se conoce como *idea original de...*).

Por ejemplo, las transposiciones de las novelas de Rómulo Gallegos realizadas en México contaron con su apoyo en las funciones de adaptador y dialoguista en *Doña Bárbara* (1943), adaptador en *La Trepadora* (1944), dialoguista al alimón con Julio Bracho –el director y también adaptador junto a Jesús Cárdenas– en *Cantaclaro* (1945). Interesante y prolífica es la participación del escritor y poeta Aquiles Nazoa como adaptador y dialoguista en *El demonio es un ángel* (1949) y en *La balandra Isabel llegó esta tarde* (1949), ambas dirigidas por Carlos Hugo Christensen.

Transponer un texto literario de cara al éxito de público y a la conquista de financiamientos y apoyos económicos circundan la práctica de transposición. Como se comentó antes, la idea del prestigio literario funciona como parte de cierta garantía para la consecución de un posible crédito para la financiación del filme por parte del Estado. Sin embargo, ésta es una “segunda instancia”, porque el hacer cine en Venezuela, mantenerlo y conquistar al público no van de la mano del prestigio preestablecido, en caso de que lo tenga, del – y por el– texto transpuesto. Al respecto Gustavo Michelena afirma:

Cuando un director de cine se dispone a solicitar un crédito por más de un millón de bolívares para hacer su película, ese tipo prefiere irse por la vía de lo seguro y presentar como proyecto una adaptación que encierre un nombre de prestigio, que presentar una historia original de un simple guionista. Pero creo que esto sería más bien una segunda instancia. La primera, como ya señalé, es que nuestra literatura cuenta realmente con obras muy bellas que bien valen la pena llevarlas al cine (Mesones, 1985a: 39-40).

Pagar derechos de autor implica, en principio, una inversión. Mejor, una inversión de riesgo porque todos coinciden –coincidimos– en que, como afirma Rodolfo Restifo “en las condiciones de precariedad económica en que vive nuestro cine, pagar derechos de autor por adelantado es un lujo” (40). Para Edilio Peña ese esfuerzo por realizar la producción animaría a cuidarla “si el cineasta se ve obligado a cancelar los derechos de autor o la realización del guión, ese cineasta pondrá mucho más empeño en llevar adelante ese proyecto, ya que le ha significado una inversión” (1985: 40).

La precariedad económica y las dificultades para hacer cine mencionados en este debate de 1985, se agudizarán a lo largo de los '90, y este afán por hacer cine en condiciones políticas y económicas adversas y complejas formarán parte panorama sobre el cine venezolano en las puertas del siglo XXI.

El encuentro, en términos generales, ofrece algunas pistas interesantes. Para la tranquilidad de la Academia, ninguno de los participantes mostró especial interés en denostar la obra literaria en función del resultado final. Antes bien, prevaleció –y esto es un rasgo válido para todas las filmografías– la idea del respeto hacia la literatura; respeto que no pocas veces los lleva a plantear que sus versiones son libérrimas, como para alejar la severidad en la comparación. Aunque esto pueda pertenecer a un nivel mayor a dilucidar, son escritores para el cine y, quizá, en esa medida no se ven como “artistas” si es la palabra escrita el centro de esa premisa, aunque, indefectiblemente, deban (re)construir su mundo ficcional visual primero en este código.

Los tópicos agenciados hasta aquí ofrecen consideraciones paradójicas. El cine en las transposiciones es anecdótico y los modelos narrativos han devenido en un cine esquemático. Si por un lado, resulta insuficiente la muestra de los escritores nacionales y extranjeros, por el otro, se espera que el cine re-lea históricamente la literatura más importante del país y, más aún, que se inserte como espejo en el cual se aliente la identificación del público con *su* literatura a través de *su* cine.

Al mismo tiempo, si el cine se acerca a la literatura, no faltará quien lo acuse de dependiente, de incapaz de crear ideas originales y de subsistir por sus propio medios. Bien, si el cine apuesta por la literatura emblemática internacional y nacional, pero mal asunto se teje si olvida enriquecer su propio lenguaje. Ante su autonomía y calidad artística, el factor público y el éxito en taquilla son, quizá, las asignaturas más

complicadas. La escogencia de obras de cara al éxito de taquilla es también un asunto no menos controversial. Porque, se *deberían* transponer obras que no sólo conquisten al público sino que transmitan valores identitarios y culturales. Respeto y fidelidad representan valoraciones positivas hacia la literatura transpuesta.

En resumen, tanto como si busca o no su propio lenguaje sin pasar por la literatura estaría de espaldas a uno de los productos culturales más sublimes de toda sociedad; si la toma en cuenta, el cine debe hacerlo con el cuidado suficiente para alimentarse a sí mismo y contribuir, además, a una verdadera relectura del texto transpuesto y, como colofón, de la historia de la literatura.

2.- Diorama de las transposiciones fílmicas (1910-2006)

Si para entender el cine venezolano es inevitable recordar películas como *La venus de nácar* (1932) de Efraín Gómez, *La escalinata* (1950) de César Enríquez, *Araya* (1958) de Margot Benacerraf, *Macu* (1987) de Solveig Hoogesteijn, *Jericó* (1990) de Luis Alberto Lamata, entre muchas otras, cabe preguntarse qué sentido tiene mirarlo desde sus vínculos con la literatura; sobre todo cuando sabemos que se escoge cierto tipo de literatura (narrativa y teatral) y, al mismo tiempo, funcionan los valores de la Literatura –en mayúscula- como práctica cultural fundamental en la sociedad.

2.1.- De La dama de las cayenas a La trepadora

Entre 1907 y 1927, la primera época del cine, la ficción no había sido el género preferencial en la pantalla. Entre tomas de fiestas y celebraciones, visitas y actos oficiales se había creado la ilusión de la representación con asentamiento en la idea de lo real gracias al auge del documental. Hacer ficción era una aventura (Marrosu, 1997: 28) y los aventureros corrían con dos riesgos aún muy de moda: el poco apoyo estatal y que sus ficciones fuesen superadas por la oferta extranjera. Tres de los cinco filmes que marcan esa aventura, fueron transposiciones, en el amplio sentido del término: *La dama de las cayenas* (1916), *Don Leandro, el inefable* (1918) y *La trepadora* (1924).

En el contexto de la dictadura gomecista no es de extrañar que fuese en clave paródica que se realizara, según la crítica especializada, la primera película argumental de ficción en Venezuela. En efecto, con el cortometraje en cuatro actos de *La dama de las cayenas* o *Pasión y muerte de Margarita Gutiérrez* (1916) de Enrique Zimmermann,

se inicia ya no sólo la ficción, sino, además, tanto la ficción apegada a la risa y el humor como a la tradición de la práctica de la transposición en virtud de que es una parodia de la novela *La dama de las camelias* (1848) de Alejandro Dumas. Detrás de esta película, se encontraba un director con disponibilidad económica y equipamiento técnico favorables para la ejecución de tal proyecto; junto a él, Lucas Manzano (Gonfalon) y un equipo de periodistas (cronistas) de la talla de Leoncio Martínez (Leo), Francisco Pimentel (Job Pim) que, no sólo formaron parte del elenco junto a otras figuras como Aurora Doubain o Edgar Anzola, sino que participaron activamente en el campo cultural de la época.

Filman la versión *criolla* de la obra que, quizá, lo fue tanto por la comicidad y el humor desplegados por los cronistas, como por haber sido creada cercana a la fecha en la que se exhibió su referente serio y foráneo. Según Pedro Herrera (1997), pocos meses antes se había proyectado en Caracas la versión italiana de la obra de Dumas: “varias salas de Caracas proyectaron en el mes de octubre una versión francesa **La dama de las Camelias**, con la actriz Francesca Bertini” (197) (Negritas del original).⁴ Esto implica suponer que la mayoría del público de la época no *vio* el filme de cara al texto literario sino de cara a una de las muchas transposiciones que para ese momento ya habían sido hechas a partir del texto de Dumas.⁵

En este sentido y considerando que no quedan registros fílmicos de esta pieza, suponemos la revalorización de un modelo de ficción literaria romántica que circulaba nacional e internacionalmente como paradigma narrativo fílmico a través de su parodización a la *criolla*.⁶ Tomando en cuenta el calambur del título, la “degradación” del texto gana a favor de una especie de nacionalización del drama a través de la

⁴ Nos atrevemos a señalar que la versión no era francesa sino italiana, porque en el único filme donde actuó esta afamada actriz fue el de 1915 *Signora delle Camelia* dirigida por el italiano Gustavo Serena.

⁵ Es conocido el hecho de que esta obra de Dumas, poco después de su publicación, entró rápidamente en la dinámica de la transposición. A partir de las representaciones teatrales francesas, pasando por la ópera –*La Traviata* (1853) de Verdi–, no es de extrañar que fuese uno de los primeros retos para el cine. Desde su primera versión en 1907 a cargo del director Jarsen Viggo *Kameliaden* o la de Ugo Falena *Camile*, en 1909 –que luego haría lo propio con *Anna Karenine* en 1917– para 1921 esta obra ya contaba al menos con cuatro transposiciones, con Rodolfo Valentino incluido en uno de los repartos. En 1947, el cineasta chileno José Bohr realizó una parodia de la novela conservando su título original.

⁶ Pero no sólo por la vía de la parodia. Habría que recordar el impacto que tuvo en México el filme *Santa* (1918) de Luis G. Peredo, basada en la novela homónima (1903) de Federico Gamboa. Ampliamente reconocida y leída desde su aparición, abordaba el drama de la joven enamorada que, después de ser abandonada por su amante y repudiada por su familia, se dedica a la prostitución. Se llevó a la pantalla en más de una ocasión, una de las cuales fue el filme sin diálogos *Latino Bar* (1991) de Paul Leduc.

inversión de *camelias* por *cayenas* con una carga humorística tendiente a conquistar el gusto del público, ganado entonces para la película importada. La deflación de este modelo dentro de los predios literarios alcanzó su inflación en clave tragicómica, potenciando de manera más libre sus concepciones idílicas sobre el amor, la pasión y la muerte y propiciando la vivencia de las tragedias amorosas en la pantalla.⁷

Con *Don Leandro, el inefable* (1918) de Guillermo Lucas Manzano se inicia la relación entre teatro y cine, una de las más fructíferas de la filmografía. Fue un corto elaborado a partir del sainete *Ño Leandro Tacamajaca* de Rafael Otazo, llevado primero al cine antes de ser estrenado como obra de teatro. Según los datos aportados por Marrosu (1997), la obra fue estrenada en 1920 “con la misma compañía de la película y el mismo elenco” (29). En su momento la operación de adaptar no escapa de las limitaciones del género ante las exigencias del cine: “es sensato entender que un teatro tan fundamentalmente verbal como el sainete no tolera con facilidad una adaptación al cine mudo que pareció consistir sobre todo en una reducción de los parlamentos (Marrosu, 1997: 29).

La idea del entretenimiento “vacío y fácil” en formatos simples debió operar con absoluta eficacia para que, unos años más tarde, otros aventureros se dieran a la tarea de enseñar –y, por qué no, de educar– a ese público realengo. Al menos, eso es lo que se desprende de los datos sobre la producción de *La trepadora*.

Con distintos registros, Rómulo Gallegos es el emblema del encuentro entre la literatura y el cine a partir de los años 20. Escritor, guionista y productor, su temprano interés por el cine va unido al de las figuras de Edgar Anzola y Jacobo Carriles quienes filman la versión de *La trepadora* (1924) “cuento de Rómulo Gallegos que por entonces

⁷ El enamoramiento inmediato entre Armando y Margarita se ve entorpecido por la presencia del protector de ésta, un malvado y agresivo militar. Armando, desesperado por la ambigüedad de Margarita entre amarlo y jugar con él, visita una bruja a la que le pide veneno para suicidarse. Él rapta a Margarita y el militar, después de persecuciones y un duelo, lo mata. Ella, ante la muerte de su amado, toma el veneno y se suicida a su lado. Estas son algunas de las secuencias que hemos sacado de la narración del argumento que hace Ricardo Tirado (s/f: 18 y 19). No en vano Herrera identifica estas peripecias con “una historia a lo muy Romeo y Julieta” (1997: 197).

se publicaba en la revista Actualidad” (Herrera, 1997: 200),⁸ y que sería publicada en 1925.

La confluencia de Anzola, Gallegos y Capriles implica la imagen de una cultura *nacional* tejida sobre patrones narrativos de corte regionalista y popular. Llega con ellos la posibilidad de introducir en la dinámica del campo cultural un *otro* nivel literario que legitimaría, a su vez, el papel del *filme de arte*. De manera muy particular, el texto literario y su hecho fílmico surgieron en una concomitancia temporal-espacial destinada a abarcar el mayor número de público –lector y espectador.

El cine “serio”, sinónimo de estatus para delimitar un espacio ficcional donde se confrontaran los valores de modernización en el país, no *podía* estar alejado de Gallegos. Ahora bien, necesario es apuntar que si la expresión *film de arte* se entiende por la presencia de escritores, dramaturgos y poetas, además de músicos o pintores en “busca de la legitimización artística” (Sánchez Noriega, 2002: 183), ¿qué si no escritores de ficción, teatro y poesía fueron, también, Job Pim, Leo y el mismo Anzola? La diferencia entre éstos y Gallegos parece una brecha abismal, pero la frontera entre el cine cómico y el cine de arte sólo pudo crearse gracias a una división entre los mismos escritores –además de otros aventureros– con diferentes posiciones dentro del campo cultural e interesados por el nuevo invento; en términos generales, son escritores con una amplia repercusión dentro de la conformación de la cultura y el arte venezolanos de principios del siglo XX. En este sentido estricto ambas producciones deberían considerarse como filmes de arte.

A pesar de que tanto *La dama...* como *La trepadora* en tanto transposiciones fijan diferentes valoraciones sobre lo narrativo, la frontera entre ellas –film popular y film de arte, respectivamente, categorías complejas e interdependientes– se sostiene más sobre la *intención manifiesta* de las películas que sobre la idea del escritor que legitima sólo el film de arte. *La dama...* un divertimento para los propios aventureros y para entretener con miradas lánguidas y apasionadas; *La trepadora* una aventura para que el público se viera a sí mismo en su realidad y para dirigir las miradas hacia los conflictos nacionales. Es sobre el eje de la adecuación de esa intencionalidad que se entiende

⁸ En realidad, se trata del *Semanario Ilustrado Actualidades* del que Gallegos fue su director entre 1920 y 1922. No ha sido posible hasta ahora verificar la publicación de *La trepadora* en sus páginas porque no se han podido encontrar los tomos a partir de 1923.

mejor la relación entre escritores y filmes artísticos. Ahora bien, por caminos estéticos y modelos narrativos de diferentes espesores, tanto los cronistas como Gallegos fueron actores fundamentales de la dinámica cultural de principios de siglo que contribuyeron a legitimar la práctica del cine.

La pregunta sobre fidelidad y traición no tiene lugar por ahora, pero no porque la primera haya sido una parodia –lo que ya demarca su “traición” más que intencionada–, ni porque *La trepadora* pueda ser más “fiel” dada la participación del autor; apunta, más bien, al valor, la pertinencia y la función de los cronotopos agenciados en esos modelos narrativos literarios y fílmicos. Mientras los valores de *La dama de las cayenas* hacían soñar en clave de humor al público o llorar según la mirada italiana, *La trepadora* se crea para que el espectador comience a soñar con asuntos nacionales que, según la pluma de Gallegos y compañía, formaban parte de la identidad nacional. Este filme se inscribe, así, en ese movimiento relacional entre cine y literaturas fundacionales de la identidad que se efectúa en América Latina.⁹

Tanto el prestigio de Gallegos como la idea de literatura regional criolla, permitirían rehacer la seriedad como narrativa fílmica propia. No está de más decir, que desde este momento, la relación e interdependencia entre el cine más humorístico, pintoresco y popular y el cine de arte no volvería a abandonarse jamás en el cine venezolano.

2.2.- *Nos quedamos prendados del lunar de María Félix mientras llegaba la balandra: la estética del exceso*

Seguimos con Gallegos y, ahora, con Guillermo Meneses como ejemplos de las complejidades del proceso de transposición fílmica. Más allá de las transposiciones de las obras de Gallegos, realizadas por la cinematografía mexicana en la década de '40, lo que realza su figura es su convicción sobre la importancia del cine, y sobre todo, de un cine venezolano, de calidad, educativo sin querellarse con su lado mercantil e industrial. Las transposiciones fílmicas de sus obras fueron el proyecto ideal –frustrado– para

⁹ Algunas de las transposiciones importantes fueron las siguientes: *María* (Alfredo del Diestro y Máximo Calvo, Colombia, 1922), según la novela de Jorge Isaacs, *Amalia* (Enrique García Velloso, Argentina, 1914) según la obra de José Mármol, *A Viúvinha* (1914), *Iracema* (1917) y *Ubirajara* (Luis de Barros, Brasil) a partir de la obra de José de Alencar, o *Nobleza Gaucha* (Ernesto Gunche y Eduardo Martínez de la Pera, Argentina, 1915) a partir de algunos fragmentos de *Martín Fierro* de José Hernández (Stock, 1997: 152-153). Entre el código romántico y el regionalismo o la novela de la tierra, los modelos literarios en cine contribuyen a un imaginario sobre lo nacional-criollo-identitario

organizar *Estudios Ávila* (1938-1942) (Marrosu, 1997: 34) pensadas como productos de indiscutible valor artístico.

En el ámbito internacional, la influencia de Rómulo Gallegos alcanzaría una *expresión fílmica* gracias a las transposiciones de sus novelas en México: *Doña Bárbara* (1943) de Fernando de Fuentes, *La trepadora* (1944) de Gilberto Martínez Solares, *Canaima (El Dios del mal)* (1945) de Juan Bustillo Oro y *Cantaclaro* (1945) de Julio Bracho. Sin embargo, a través de estas películas puede rastrearse la inestabilidad de parámetros como “filme de arte” y “fidelidad/traición”. En efecto, si bien, por un lado, la sola presencia del escritor venezolano –eventual guionista de estos filmes– se re-legitima un espacio artístico ya abierto en el cine mexicano, por el otro, tanto su figuración como las películas habría que revisarlas a la luz de lo que se entiende por la *transposición como ilustración*. Es decir, dentro de esta tipología se contemplan aquellas obras literarias –casi siempre clásicas– de las que se aspira a su actualización, tanto en virtud de las nuevas técnicas cinematográficas como de su impacto dentro de un contexto socio-cultural determinado. Estas resoluciones no siempre llevan a puerto seguro, y, no pocas veces, la crítica especializada tiende a cuestionar su esquematismo o vulgarización (Sánchez Noriega, 2000: 70).

Tomamos la idea de la *ilustración* en una doble vertiente. En la primera, se considera la respuesta de la crítica ante cómo quedó la transposición del texto galleguiano. En la segunda, su impacto simbólico se debe, precisamente, a que éste funcionó como ejemplo ilustrativo de ciertos valores sobre la identidad latinoamericana agenciados según los formatos e intereses del cine mexicano. Veamos en detalle esta doble operación.

La crítica ha coincidido en afirmar que las obras de Gallegos fueron adaptadas de manera mediocre en virtud de cierto cine predecible y esquemático. Ésta es, al menos la apreciación de Rodolfo Izaguirre:

México se lanzó ávido sobre las novelas de Gallegos sólo para tomar de ellas lo meramente anecdótico distorsionando las preocupaciones positivistas del autor (...) y exagerando aún más, la carga literaria de los diálogos (que, en muchos casos son del mismo novelista), descarnando personajes para convertirlos en seres estrictamente literarios, vistos, además, por una cinematografía que prefirió colocarse más cerca del libro que de la cámara o los actores, y sin hacer el menor esfuerzo por situarse en el

verdadero espacio geográfico (...). El cine mexicano hundió a Marcos Vargas en una selva verborreica; hizo de **La trepadora** una novela radiofónica ilustrada y aplastó a **Cantaclaro** con más símbolos de los que la propia novela es capaz de aguantar (1997: 119). (Negritas del original).

Traición ideológica y fidelidad distorsionada de la propia mano del autor, inserto además, en una industria cinematográfica con una visión esquemática pero poderosa de la identidad latinoamericana, podrían ser las conclusiones de esta crítica. Es una transposición apegada al texto descontextualizando sus propuestas ideológicas y estéticas. Ahora bien, también confluyen registros de diferentes espesores donde convergen tanto la mediocridad en el tratamiento de la obra literaria y del resultado fílmico, como las contradicciones implícitas alrededor de la adaptación.

El carácter *literario* del guión suele ser una categoría tan cuestionada como reiterada; esta misma crítica se le harían, también, a los diálogos de Aquiles Nazoa en *La balandra Isabel llegó esta tarde* (1949). El hacerlos personajes verborreicos más que cinematográficos señala un primer nivel de desencuentro en la búsqueda de semejanzas y plantea un espacio diferencial repleto de la espectacularidad del género del melodrama a la que la misma verborrea contribuye. Cabe preguntarse hasta qué punto son los *poderes del exceso* –como lo explica Carlos Monsiváis– propios de este género los que terminan por darle un espacio definitivo y adecuado a esa “verborrea literaria”. Según el intelectual mexicano las filmografías mexicana, argentina y brasileña

confían (...) en los poderes del exceso; en América Latina el melodrama ha formado a los públicos unciéndolos a su lógica de ir hasta el fondo para allí, en el “cementerio de las pasiones”, recobrar la serenidad; el desafuero alcanza simultáneamente a dos estímulos poderosos del público: el sentido del humor y el sentido del dolor. Las carcajadas del dolor (Monsiváis, 2000:66).

Dentro de este contexto, consideremos la opinión de Gallegos ante la transposición de *Doña Bárbara*:

Estoy ampliamente satisfecho de la versión cinematográfica de ‘Doña Bárbara’ –nos dijo–. Todos los detalles han sido cuidadosamente estudiados y tratados: los paisajes, los trajes, las costumbres, *están reproducido (sic) de tal modo que la película da la impresión de haber sido efectivamente rodada en Venezuela* (Don Rómulo Gallegos, 1943: 12) (Cursivas nuestras).

Nos detenemos en ese *como si* la película fue rodada en Venezuela porque resume la operación dada a sus obras: transpuesta en México, los moldes de este cine funcionaron para *promocionar* no la calidad o los valores ideológicos del texto –ya estaban instaurados dentro de la cultura letrada latinoamericana– sino los valores sobre *lo latinoamericano* que ese cine, así como el argentino y el brasileño, habían construido y reforzaban como modelos identitarios tales como el dolor, la grandeza de los pueblos, el misterio de la geografía, el conflicto civilización y barbarie, etc. En otras palabras, la transposición “fallida” en términos de producto con relación a la obra, con verborreas y paisajes contruidos, funcionó de manera *ilustrativa* a una escala simbólica mucho más poderosa y contundente en la que se leyó la construcción discursiva ficcional de la identidad latinoamericana; metáfora de lo latinoamericano *como si* fuera venezolano y viceversa. Las transposiciones habrían sido operaciones mucho más *artísticas* si no hubiera sido porque esos mismos valores y problemas estuvieron en clave de melodrama y grandilocuencia escénica lo suficientemente estereotipados como para provocar un imaginario del melodrama a lo largo y ancho de América Latina.

La prensa se encargó de leer la transposición como un “encuentro de países hermanados”: “Ya tenemos, pues, a ‘Doña Bárbara’ en tierra venezolana, hecha figura humana en suelos fraternales de México” (Certad, 1943: 7), y no dudó en otorgarle al filme la dimensión de una *obra de arte* menos por los logros técnicos y por la originalidad del lenguaje que por la figuración prestigiosa de Gallegos y su obra. *Doña Bárbara* y su impacto dentro del imaginario colectivo latinoamericano supera con creces las transposiciones de las otras obras galleguianas. Si bien todas son ejemplos a la medida del cine mexicano, la transposición y los valores venezolanos de la obra quedaron subsumidos en una dinámica internacionalista tejida en clave de mito femenino. En este sentido, si sus textos ya lo habían hecho, fue el cine mexicano el que terminó de darle una dimensión de relato latinoamericanista a sus obras. Es decir, el cine mexicano y argentino “situaron los relatos de identidad en una cultura visual de masas” (García Canclini, 1995: 108) y las transposiciones de la obra de Gallegos operaron a este nivel del reconocimiento de rasgos identitarios forjados ahora desde los modelos narrativos insertos en el melodrama y la comedia.

Un ejemplo de ir hasta el fondo, como dice Monsiváis, y quedarse ahí nos parece que puede ser ese famoso primer plano de María Félix interpretando a la Doña Bárbara

más emblemática en el imaginario del cine latinoamericano.¹⁰ No es extraño pensar lo anteriormente consideraciones como las que hace Luis Agüero (2002) sobre el momento en que leyó *Doña Bárbara*: “En mi apreciación de entonces tuvo mucho que ver el críptico lunar en el pómulo alevoso de María Félix” (468). En efecto, esa “gélida sensualidad” de la actriz formaba parte de la tramoya melodramática de héroes y mujeres fatales o sufrientes, envueltos en el exceso de su propia presencia y simbolización dentro –y gracias– al cine. Exceso de lunar en la pantalla que cautivó al público y, al mismo tiempo, un rostro sereno y serenado que, por eso mismo, fue excesivo.¹¹

Por caminos y con logros diferentes, la transposición de *La balandra Isabel llegó esta tarde* (1949) de Carlos Hugo Christensen, según el cuento homónimo (1934) de Guillermo Meneses, no escaparía de esa mirada ilustrativa por la que pasó el texto de Gallegos. A ésta habría que incorporar lo que Rodolfo Izaguirre ha denominado el proceso de *mexicanización* del cine venezolano (1997: 126) en las décadas del ‘40 y del ‘50 que se reflejaría en los modelos convencionales del hacer cine según los paradigmas de la industria cinematográfica mexicana. En tanto producción de carácter nacional, *La balandra* y Bolívar Film marcarían un hito significativo dentro del panorama venezolano y, al mismo tiempo, suponían la entrada al período de modernización del cine nacional al vincularse a dos de las cinematografías dominantes de la época como la mexicana y la argentina. En esta interacción se cruzaron lo nacional y lo internacional en una díada no exenta de paradoja: entrar en la modernidad era promocionar una identidad latinoamericana construida desde las bases del cine mexicano, concretamente,

¹⁰ La obra *Doña Bárbara* tuvo una nueva versión a cargo de la directora venezolana-norteamericana Betty Kaplan en 1998 (coproducción argentina-española). Discutida en su momento por “lo extranjero” de su reparto, la actriz argentina Esther Goris, la *Doña Bárbara* del fin de siglo, fue comparada con la actuación de María Félix. Por extraño que parezca, surgieron ciertas dudas sobre si esta actriz sería capaz no de actuar bien, sino de hacerlo *como* Félix.

¹¹ En un nuevo eslabón de la interacción como exceso, colocamos unas líneas escritas por Andrés Eloy Blanco en clave de parodia amable sobre la novela y el film “*Doña Bárbara*” en su brevísima pieza teatral titulada *Una ‘Doña Bárbara’ de película*: “Esta noche (noche del sábado) Claqué Film presenta en regia ‘premiere’ de gala la adaptación ‘morroyuna’ y de película de la celeberrima novela de Rómulo Gallegos” [donde] “figurarán, con permiso especial del autor, unos tres mil quinientos personajes más” (1973: 293).

que representara al mayor número de público latinoamericano y, por ende, al venezolano.

Prevaleció la imagen y el trabajo de un Christensen, reconocido, además, por el éxito de sus películas, muchas de ellas transposiciones; figura y genio que llegó hasta uno de los textos más conocidos de Meneses. Así que nada de improvisaciones: de nuevo, una cierta fama del autor y su texto eran el mejor escenario posible para una nueva aventura ficcional.¹²

Se escogió *al texto del primer Meneses*, en ese orden. Dentro de las múltiples razones que pudieran explicar esto, nos arriesgamos a dar una: se exacerbó la vertiente criolla de ese relato más allá de que ésta formara parte de la vanguardia venezolana de los años 40 y, de nuevo, se leyó dentro de los parámetros identitarios comunes a los latinoamericanos. Ésta es una formulación mucho más compleja, en realidad. Pero en esta operación no se olvida la posición del escritor como uno de los grandes intelectuales que no dejó de anotar las contradicciones de la modernización y de ese vivir “dentro de lo que hoy se llama ‘la contemporaneidad’. Estábamos entusiasmados por lo que sucedía en el mundo” (Meneses, 1999: XXXIX). No en vano, desde los años 30 dedicó unas líneas sobre los efectos alienantes del cine en uno de sus primeros relatos *Juan del cine* (1930) y, en general, de las posibilidades de perder la identidad propia como en su texto *Adolescencia* (1934).

Con proyectos y concepciones diferentes, las obras de Gallegos y Meneses entraron en esa corriente efectiva de un regionalismo latinoamericano rodeado de la operación del *como sí* y nutrido por la estética del exceso. Lo literario de las obras era un valor más que indiscutible para realizar las transposiciones, pero éstas se delimitaron dentro de esta especie de homogeneización de lo nacional criollo en clave realista que fue re-imaginado, de nuevo, en un modelo narrativo ficcional –también de tendencia realistamente excesiva. A través de ésta “se resaltó” la vena melodramática –ésta donde la pasión y la vida del bar, en el campo o en la ciudad, terminaban dominados por las buenas costumbres–, y se reiteraron elementos identitarios a través de personajes tipificados por pintorescos e inscritos en un folclore que pretendía servir de metáfora a

¹² Carlos Hugo Christensen ha sido uno de los directores más prolíficos de la industria cinematográfica argentina. En su dilatada filmografía son frecuentes las transposiciones, tales como *Safo, historia de una pasión* (1943), *El ángel desnudo* (1946), *La intrusa* (1980) y *¿Somos?* (1982).

la identidad latinoamericana. Sin el peso moral del asunto, podríamos preguntarnos sobre la *fidelidad* o la *traición* a Meneses o, al propio Gallegos. Por ahora, fidelidad del cine consigo mismo y su proyecto de internacionalización y respeto por los escritores. Los textos estuvieron mediatizados por un tipo de cine que resolvió dentro de esos cánones no sólo lo narrativo del modelo sino su carga simbólica.

Con todo, la transposición de Meneses arrojó otro tipo de beneficios sobre la cinematografía nacional. El interés por su modelo narrativo–literario fue un logro de la productora *Bolívar Films*, un éxito de taquilla y, además, con guión de Aquiles Nazoa, la producción de carácter nacional adquirió una nueva dimensión. Entre ambas transposiciones no se habla de *cine de arte* sino de cine comercial y popular, pero no planteamos esto como una falta sino como una manera de entender la movilidad de esos textos literarios, sin perder, por ello su propio papel dentro del canon nacional. Meneses es ese cuento y toda su obra. Precisamente por reconocer este valor, el cine intenta alcanzar un nivel de estatus, quizá ya no artístico en el sentido de culto, sino en representar modelos narrativos prestigiosos y de largo alcance identitario. No está demás anotar que la noción de *film de arte*, hoy por hoy, descansa sobre *Araya* (1958) de Margot Benacerraf, uno de los documentales más importantes de toda la filmografía latinoamericana.

Finalmente, se podría entender este encuentro entre literatura y cine desde el papel de las coproducciones en las numerosas transposiciones de estas décadas. Habría que estar de acuerdo con García Canclini (1995) cuando, al evaluar el consumo del cine y la radio latinoamericanos en la primera mitad del siglo XX, afirma que “la identidad es una construcción que se relata” (107) y “(a)l ser un relato que reconstruimos incesantemente, que reconstruimos con los otros, la identidad es también una coproducción” (114). Desde esta perspectiva, habría que considerar primero, que en la larga lista de transposiciones fílmicas realizadas en la décadas del ‘40 y del ‘50, en el proceso de construcción de la identidad nacional, la multiplicidad y la heterogeneidad quedaron desdibujadas de cara al impulso de la coproducción. En la variedad de los modelos narrativos se consideraron autores venezolanos de uno o pocos textos (inhallables algunos) –como la novela *Abismos Azules* de Napoleón Ordosgoiti– que quedaron opacados ante las obras de Jenaro Prieto, Alfredo Diezcanseco, Israel

Zangwill, Michel Weber, Oscar Wilde o Benito Pérez Galdós, algunos de los grandes escritores extranjeros que contaron con segundas miradas.

Ahora bien, es notorio el hecho de que estos modelos narrativos –algunos clásicos fundamentales de la literatura– surtieron un efecto anodino para la filmografía venezolana. En todo caso, y quizá porque la política de derecho de autor para entonces era sumamente flexible, estos modelos funcionaron más para engrosar los logros a título personal de los directores. El prestigio de los escritores rozó la serialización de las transposiciones, muchas de las cuales no fueron ni éxitos de taquilla ni alcanzaron niveles aceptables de calidad cinematográfica. Probablemente, esto profundizó en la crítica especializada la idea de la vulgarización de la literatura en el cine.¹³

Fundamentalmente, el aporte venezolano se concretó en el capital económico y por su escaso valor artístico o su mediano éxito comercial, la coproducción quedó más en una transacción económica que en una interacción cultural donde no sólo autores sino técnicos gozaran de cierto reconocimiento. Las transposiciones más llamativas del país de estos períodos van por la línea de la promoción de valores nacionales-folklóricos de impacto masivo tales como las elaboradas a partir de las canciones *Alma Llanera* (1944) y *Barlovento* (1945) o la de los personajes radiales de *Aventuras de Frijolito y Robustiana* (1944).

Todo parece indicar que entre las co-producciones, por un lado, las transposiciones fílmicas de este encuentro y las películas de exclusivo sello nacional por el otro, el panorama de los modelos narrativos es atravesado por situaciones paradójales: cuánto más internacionales menos repercusión en el imaginario nacional y a su vez, (a)parecen tan típicos que quedan en la periferia de la mirada internacional.¹⁴

¹³ Caso interesante es la versión de *El rugido del paraíso* de Weber adaptada por Luis Buñuel en la película *Gran Casino* (México, Venezuela, 1946) que el mismo director consideró una de sus obras menores.

¹⁴ Marrosu (1997: 38) comenta el carácter paradójico en el impulso al teatro nacional; es la época de Horacio Peterson, Ariel Severino y Juana Sujo, pero no hubo oportunidades para insertar e impulsar en esta corriente de modernización al talento nacional representado por Margot Benacerraf, César Enríquez, Edgar Anzola o Rafael Rivero. El silencio de Meneses sobre el film con el que hasta ahora nos hemos topado –quizá dijo, y mucho, sobre esto– nos hace suponer una hipótesis también paradójica: ante el tratamiento del texto, escritor y crítica literaria optaron por confirmar que el cine era *tan sólo* un divertimento.

3.- Del teatro, la novela, el cine y la televisión: Román Chalbaud por sí mismo

Sin lugar a dudas, la producción teatral, cinematográfica y televisiva de Román Chalbaud representa uno de los ejemplos más enriquecedores sobre los diferentes registros del intercambio entre las artes y los medios de comunicación en Venezuela. Ya en sus inicios destaca su práctica de la transposición como parte del encuentro entre teatro y cine. Con su obra teatral *Caín adolescente* (1955), el aporte de Chalbaud fue significativo en dos escenarios: primero, en tanto texto “representa el primer esfuerzo de un dramaturgo venezolano de encararse con la realidad inmanente del país, e intentar darle una explicación y solución, mediante el drama” (King, 1987: 22 citada por Cisneros, 1997: 130-131). Segundo, dentro del teatro y del cine, respectivamente, esta es la obra con la que se inicia el llamado “nuevo teatro venezolano”, fue un éxito de taquilla que no pasó desapercibido para la gente de cine y que se concretó con su transposición fílmica en 1959. Ahora bien, la obra fue estrenada en 1956 pero la producción del filme había empezado en 1954 (Izaguirre, 1997: 128), y se detuvo en diferentes ocasiones por falta de presupuesto y por las otras actividades laborales que debió desempeñar el director. Caben muchas hipótesis sobre si se creó o no el texto fílmico a partir de la obra de teatro. Por las fechas, puede ser que el primer texto haya sido un guión cinematográfico y que, dados los contratiempos para realizarlo, Chalbaud haya decidido acabarlo en forma de obra de teatro. Sin duda, el éxito de la obra impulsó el proyecto fílmico iniciado en 1954.

Entre otras cualidades, Chalbaud es sinónimo de confluencia de diferentes modelos narrativos. Sus *mujeres fatales* han surgido de sus obras teatrales, pero no dudó en buscarlas en modelos narrativos paradigmáticos, no sin antes insertarlas en sus propias consideraciones estéticas. Así, nos detenemos en las figuraciones del personaje la Garza de la obra de teatro *El pez que fuma* (1968), y sospechamos que Chalbaud acentuó en su versión fílmica (1977) el triángulo amoroso y pasional. Nos vamos a la Carmen de todos los tiempos, la que ha oscilado entre la novela *Carmen* (1845) de Prosper Mérimée y la de la ópera *Carmen* (1875) de Bizet y llegamos a *Carmen la que contaba 16 años* (1978), para afirmar junto a Alfonso Molina (2001) que su “reinterpretación” se hizo “sin atarse a las particularidades de la novela de Mérimée” (19). De ahí, alcanzamos a su *Manon* (1986) y comprendemos que este filme – transposición del texto del abate Prevost– y *Carmen...* se re-significaron y actualizaron

en clave paródica en parte, porque para Chalbaud “la vida es trágica y cómica al mismo tiempo, y eso tragicómico me brota espontáneamente” (Miranda, 1986a: 8).

4.- El último tercio del siglo XX: apuntes sobre de la centralidad de la violencia a la dispersión como norma

a) Lo social y lo político: claves literarias en el cine en los ‘70

Como nunca antes en nuestra historia, en la década de los ‘70 producir cine nacional significó un acercamiento hacia la literatura. Lo que se ha conocido como el resurgimiento del cine venezolano estuvo signado por la relectura de algunos textos insertos en la literatura de la violencia, del cuestionamiento social, de la urbe, del conflicto armado y de los quiebres socio-políticos. *Cuando quiero llorar no lloro* (1973) o *La empresa perdona un momento de locura* (1978) de Mauricio Walerstein, *El pez que fuma* (1977) de Román Chalbaud o *País portátil* (1978) de Iván Feo y Antonio Llerandi, entre otras películas, fueron re-imaginaciones fílmicas con la aprobación exitosa del público, operación que también se registra en otras filmografías latinoamericanas.¹⁵

El imaginario de personajes populares o políticamente comprometidos, decepcionados por el quiebre de los ideales políticos, se narró incorporando lo fragmentario de algunos de estos textos en sintonía con la búsqueda de renovación estética del cine. Esta concomitancia entre ciertos modelos narrativos y el cine ha pasado al imaginario colectivo como uno de los momentos de promoción de la cultura nacional. Así, como mencionamos anteriormente, Aguirre y Bisbal (1980) adujeron que el cine había promocionado los valores nacionales a través de las transposiciones como una manera de desmentir que se abocaba a valores foráneos, prejuicio instalado en buena parte del público. Prestigio de la literatura pero sobre todo el sabor por la producción nacional, por el país como protagonista dan pistas de cómo funcionaron el cine y la literatura.

b) Entre lo íntimo y lo social: las transposiciones de los últimos tiempos

¹⁵ Otros directores latinoamericanos también harían lo propio con modelos narrativos relacionados con este imaginario: *Los perros hambrientos* (Perú, 1976) de Luis Figueroa a partir de la obra de Ciro Alegría, *El cielo para la Cunchi, carajo* (Ecuador, 1975) de Gustavo Guayasamín a partir de fragmento de *Huasipungo* de Jorge Icaza o *El Recurso del Método* (Argentina, 1978) de Miguel Littín a partir del texto homónimo de Alejo Carpentier, entre otras.

Si algo caracteriza la década de los '80, es la heterogeneidad en escritores y modelos narrativos que conforman uno de los períodos más complejos de estudiar. Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, René Réouven, Antonio Skármeta, el abate Prévost o Marvel Moreno integran parte del corpus de autores extranjeros que, hasta entonces, no habían sido tomados en cuenta. Junto a ellos, también se extiende la nómina de escritores venezolanos –Teresa de la Parra, Enrique Bernardo Núñez, José Rafael Pocatterra o Luis Britto García, entre otros. La tendencia socio-política de los años '70, sigue realizándose y supone una de las más exitosas en la línea abierta por Román Chalbaud en *Cangrejo* (1982), versión fílmica del texto *Cuatro crímenes, cuatro poderes* (1978) de Fermín Mármol León. Al mismo tiempo, películas como *Pequeña revancha* y *Oriana*, sugieren una tendencia a colectivos pequeños que logran cuestionar los valores del poder familiar, político y social. Entre estas dos tendencias oscila la década en la que el teatro de José Ignacio Cabrujas salta al cine con *Una noche oriental* (1986) *El día que me quieras* (1987) y *Profundo* (1988); en la que lejos de emplear un modelo narrativo a partir del texto literario, los filmes de Michel Katz como *Muerte en el paraíso* (1981) y *Carpión Milagrero* (1985) devienen en algunos de los guiños intertextuales del texto *Abrapalabra* (1980) de Luis Britto García más curiosos e interesantes del encuentro interartístico.

La diversidad en los materiales y modelos narrativos es una constante de los '90 aunque en menor cantidad. Resulta interesante la transposición *Los platos del diablo* (1993) de Thaelman Urgelles, según en la novela homónima (1985) de Eduardo Liendo no sólo porque elimina los elementos paródicos del texto sino porque problematiza la figura del escritor y las crisis sobre el acto de escribir que dan lugar a la obsesión enfermiza y violenta. También llama la atención la transposición, sin diálogos, de la novela *Santa* (1903) de Federico Gamboa en *Latino Bar* (1991, coproducción española, venezolana, inglesa y cubana) de Paul Leduc. El siglo XXI ha sido especialmente intenso en cuanto a transposiciones se refiere. Se empezó, digamos, en clave shakespeariana en *Sangrador* (2000) de Leonardo Henríquez inspirada en *Macbeth*; desde la lejana figuración de la Tosca de Puccini, Iván Feo con *Tosca, la verdadera historia* (2001) representó de nuevo el homenaje al cine en medio de la denuncia sobre los desmanes de poder policial. Con la *pluma del arcángel* (2002) de Luis Manzo, según el cuento homónimo de Arturo Uslar Pietri (1980), la represión de la dictadura se

establece a partir del dominio del poder de la escritura. Dictadura, ideales revolucionarios fracasados y la mirada nostálgica ante lo que pudo haber sido, se instalan en el filme *Juegos bajo la luna* (2000) de Mauricio Walerstein, basado en la novela homónima (1994) de Carlos Noguera.

Finalmente, en las dos últimas producciones realizadas hasta ahora, la ficcionalización de la historia ha nutrido el imaginario de héroes que simbólicamente, otorgan luminosidad al pasado. Más que una transposición *1888, el extraordinario viaje de la Santa Isabel* (2005) de Alfredo Anzola es un guiño fílmico anclado en la refiguración de la odisea vivida por Julio Verne en su viaje por el Orinoco venezolano; experiencia que inmortalizó en su libro *El soberbio Orinoco* (1898). Por otra parte, *Francisco de Miranda* (2006) es la última producción de Diego Rísquez: una mirada grandilocuente a la vida de este prócer venezolano, para cuya realización se revisó, entre otros muchos documentos, su autobiografía y documentos personales “Colombeia” (1805, aproximadamente).

Entre autores emblemáticos, las transposiciones ofrecen imaginarios diversos en los que mirarse pasa por instalar la mirada en el pasado –en sus héroes y personajes emblemáticos – en un gesto que confirma la posibilidad de entender el presente, de rearmarlo desde la nostalgia y cierta mirada escéptica, pero también, desde la denuncia de las injusticias del poder que siempre se cuelga por las ventanas –fílmicas– de la intimidad y la cotidianidad.

5.- El turno de la palabra

En lo que respecta a los/as escritores/as venezolanos/as son numerosas sus colaboraciones como guionistas de cine y televisión. Se puede llegar a afirmar que a falta de una muestra significativa y constante sobre sus reflexiones teóricas o impresiones sobre *sus* películas muchos de los/as escritores/as venezolanos se han colocado detrás de las cámaras.¹⁶

¹⁶ En conmemoración de los cien años del cine Salvador Garmendia (1995) escribió un hermoso texto sobre el encantamiento del cine en su infancia, en la que el personaje de Tarzán se ofrecía para reimaginar su cotidianidad. Junto a él, Rodolfo Izaguirre, Román Chalbaud, Armando Arce o Jesús Enrique Guédez, entre otros, desde sus recuerdos ofrecen visiones y testimonios invalorable para aproximarnos al cine como un acto íntimo y cotidiano. Quizá, haría falta conocer la primera y tantas veces de Teresa de la Parra, Aquiles Nazoa, Rafael Pocaterra o de escritores contemporáneos como Carlos Noguera, Milagros Mata Gil, Ednodio Quintero, Eduardo Liendo, Yolanda Pantin, entre muchos

Sin olvidar que muchos de los/as escritores/as han estado vinculados/as al cine independientemente de las transposiciones fílmicas, aquí sólo se exponen algunos de ejemplos en los que han intervenido realizando guiones sobre transposiciones de textos propios y ajenos. Se reconocen los aportes de escritores/as- guionistas tales como Aquiles Nazoa en *La balandra...*, Salvador Garmendia en *Fiebre* (1976) o *Juan Topocho* (1979), Rodolfo Santana en *Colt Comando 5.56* (1987) o Ednodio Quintero en *Cubagua* (1986); co-guionistas como Laura Antillano en *Pequeña revancha* (1984) Blanca Strepponi en *Mecánicas celestes* (1994) o Mariela Romero en *Bésame mucho, la película* (1994). Sin ser adaptación, se destaca por último el unitario de Alidha Avila *Sucre* (1995) que contó con el guión de Ana Teresa Torres.

Además, están los que han cedido los derechos de autor para la transposición de algunas de sus obras elaboradas, en parte o totalmente, por ellos mismos, tales como José Ignacio Cabrujas en *Profundo* (1988), Luis Britto García en *Carpión Milagrero* (1984/85), Rodolfo Santana en *La empresa perdona un momento de locura* (1978) o Ednodio Quintero en *Rosa de los vientos* (1978/1994).

Radio, cine, televisión y literatura se concentran en la figura de Salvador Garmendia de manera muy especial. Después de desempeñarse como locutor en la radio elaboró guiones basados en textos literarios. En el ámbito de la producción televisiva destacan, entre otras series y/o unitarios, las transposiciones de *Pobre Negro* (1975), *Ifigenia* (1977) y su celebrada *La piel de zapa* (1978), transposición libre de la novela de Balzac, producida y dirigida por Román Chalbaud. Se sabe, además, que renunció a continuar con la transposición televisiva de *Canaima* (1976) y que había proyectado hacer lo propio con su obra *Los pequeños seres*.

De las telenovelas *inspiradas* en obras literarias destacamos, entre otras, *Tormento* de Benito Pérez Galdós, realizada por José Ignacio Cabrujas en los albores de la televisión venezolana. De la televisión de los '70, resaltamos las transposiciones de las obras de Gallegos tales como *Doña Bárbara* (1975) dirigida por José Ignacio Cabrujas, y *Sobre la misma tierra* o *Pobre Negro*. Además de estas obras, también fueron transpuestas otras como *Campeones* de Ramón Díaz Sánchez, *La balandra*

otros que, sin duda alguna, una tarde cualquiera la escritura los ha dejado descansar sólo para que el tiempo restante se diluya ante los juegos de luces y sombras. Del mismo modo, nos preguntamos por las *literaturas* de los directores, esas que convierten a los actos de lectura en el mejor tiempo de espera mientras están apagadas las cámaras.

Isabel llegó esta tarde de Guillermo Meneses, *Ifigenia* de Teresa de la Parra, *Boves, el urogallo* de Francisco Herrera Luque, entre otras. Muchas de estas transposiciones televisivas fueron excelentes muestras de la combinación de prestigiosos escritores y directores de cine –como Salvador Garmendia, José Ignacio Cabrujas, Román Chalbaud, Mariela Romero o César Miguel Rondón, entre los más destacados–, una excelente calidad de producción y un alto índice de audiencia. Añadimos, por último, la telenovela *La fiera* realizada por Julio César Mármol según la novela *Los hermanos Karamazov* de Dostoievski.

De los '80 recordamos producciones tan exitosas como las basadas en *La hora menguada* y *Los inmigrantes* de Gallegos, la novela *El hombre de hierro* de Rufino Blanco Fombona, la serie de *Boves, el Urogallo* de Francisco Herrera Luque, y la célebre telenovela *La dueña* en uno de los trabajos más aplaudidos de José Ignacio Cabrujas y Julio César Mármol por la versión libre y femenina de la novela *El conde de Montecristo* de Alejandro Dumas.¹⁷

6.- Las palabras de las imágenes

El cine como tema, como estilo discursivo, como juego de ficción o inspiración en la literatura: riqueza de la que, finalmente, queremos dedicar unos cuántos trazos. Los efectos casi hipnóticos sobre el espectador ante las semblanzas de sombras y luces del cinematógrafo sedujeron tempranamente a María Eugenia en *Ifigenia* de Teresa de la Parra; efectos semejantes alcanzaron a Panchito Mandefuá después de visionar uno de los capítulos de la serie *Los misterios de Nueva York* (L. Gasnier, 1914–15) –en el cuento de Rafael Pocaterra. En los albores del siglo XX, ambos autores –y ambos personajes– rinden un pequeño tributo al que estaría llamado a ser uno de los mejores inventos de la modernización. Pero fue de la mano de Guillermo Meneses en su primer relato *Juan del cine*, cuando se cuestionaron los efectos alienantes de este divertimento

¹⁷ Estas telenovelas, además de transposiciones, pertenecen a la época dorada del género porque junto a otras como *La hija de Juana Crespo*, *La señora de Cárdenas*, *Silvia Rivas, divorciada* o *Leonela*, marcaron hito al romper los hilos tradicionales del melodrama rosa al incorporar temas socialmente conflictivos (divorcios, violaciones), representar personajes más alejados del acartonamiento y abrirse a mostrar la diversidad de la sociedad venezolana. Como dato más que interesante, no hay que olvidar que este impulso de la televisión a la transposición de la literatura tiene sus raíces en la radionovela: formato excepcional que desde sus orígenes en Cuba durante los años 40 selló un modo de recepción del formato de *las historias* en América Latina. Aún hoy, en Venezuela se siguen haciendo radionovelas y algunas de ellas están basadas en textos literarios como *El abanico de Lady Windermere*, *Piel de zapa* o *El conde de Montecristo*.

moderno. De las referencias temáticas o guiños intertextuales se abordaron los recursos fílmicos como parte de la construcción discursiva y estética en la novela como *Cuando quiero llorar no lloro* (1970) de Miguel Otero Silva, pensada según escenas cinematográficas.

En el libro *Cuentos de películas* de Laura Antillano (1985) las películas son mucho más que pretextos narrativos para encauzar historias: el cine, su fascinante mundo de héroes y mujeres fatales se muestra arraigado a la cotidianidad, esa que se ve (con)movida por las películas y que, al mismo tiempo, parece acoplarse a ellas. Películas que van dando pistas sobre cómo se ha vivido y que re-miran a través de los personajes de *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin* (1999) de Ana Teresa Torres para introducirse en la fuerza imaginante de la ficción dentro de la ficción. Gesto, estructura y guiños fílmicos que Ednodio Quintero también despliega en *Mariana y los comanches* (2004).

En esta estampa hecha a trazos, no queremos dejar de mencionar el poema “Dominio del patriarca” del poemario *Domicilios* (1986) que Juan Liscano dedicó al film *Oriana* (1985). Tampoco olvidar que de la mano del grupo *Viernes* –en su mirada de apertura hacia todas-las-rosas-de-los-vientos, como lo plantearon en su manifiesto– el cine no quedó rezagado de sus intereses culturales como afirma Rafael Rivero: “Algunos de sus integrantes, entre ellos el poeta Miguel Ángel Queremel y Luis Álvarez Marcano, que hacía crítica cinematográfica, fundaron el Cine Club de Venezuela” (Cisneros, 1997: 144).

Finalmente, se distinguen algunos nombres para concretar un ejercicio poco publicado, pero –de seguro– frecuente entre los escritores: hablar de sus impresiones de cine, ofrecernos sus divertimentos cinematográficos, como dice Jiménez Emán, desde la pluma creativa del escritor. Recordamos a Carlos Augusto León con *La muerte en Hollywood* (1950), con Rodolfo Izaguirre en *Historia sentimental del cine americano* (1968), los numerosos artículos de Juan Nuño –como los reunidos en *La escuela de la sospecha*– o Gabriel Jiménez Emán en *Espectros del Cine* (1998).

El espectáculo visual *Imagen de Caracas* (dirigido por Jacobo Borges, 1968) elaborado en conmemoración del cuatricentenario de la ciudad es quizá, la mejor metáfora del encuentro interartístico y técnico al reunirse en su elaboración un equipo

multidisciplinario para homenajear a la capital. En esta puesta en escena de la polifonía de las artes, medios de comunicación y nuevas tecnologías, Adriano González León fue el encargado de abordar el contexto literario y documental, en un evento donde la poesía de José Berroeta convivió con los desplazamientos del público ante pantallas gigantes, arte cinético, historia o música. Metáfora del encuentro dialógico con el que concluimos nuestro recorrido en el que hemos oscilado entre el detalle y la pista general. Porque, al final, de eso se trataría: de armar el rompecabezas sobre cómo hemos convivido y hemos acoplado –con beneficios positivos o negativos, con huellas insubstanciales y presencias contundentes– las manifestaciones artísticas y audiovisuales en un espacio en común, y cómo siendo polifónicos, el estatuto de identidad se reviste de la heterogeneidad. Revisar en esos múltiples rostros y voces y verificar ya no sólo la presencia de un texto determinado sino el cómo se teje la práctica cultural es, para nosotros, una invitación abierta.

Parte II



La intimidad entre los umbrales: reflexiones en torno a *Ifigenia* de Teresa de la Parra y la transposición fílmica homónima de Iván Feo

La intimidad entre los umbrales: en torno a *Ifigenia*

– ¿Ves las ventanas? ¿las ves casi todas cerradas? Pues hace apenas diez años, a estas horas, empezaban a abrirse y de cinco a siete, la calle se volvía un jardín lleno de vida interior. Aquello era tradicional, era clásico y era muy pintoresco. Pero el cinematógrafo ha venido a acabar con la ventana...sí; la señora aburrida que antes pasaba la tarde entera sentada en la reja para distraerse, y la muchacha enamorada que se ponía a hablar con el novio, y la que se asomaba para que la viera desde lejos el pretendiente que rondaba su casa, ahora ya, se van todas a la función vespertina de los teatros ¡y mientras los cinematógrafos se llenan, la calle se queda desierta!...Mira, mira qué pocas van siendo ya las ventanas abiertas.

Tío Pancho a María Eugenia

Ifigenia, Teresa de la Parra

La construcción del imaginario de la subjetividad y de la intimidad a partir de la mirada del sujeto es un campo especialmente fructífero para el análisis de la novela y el filme *Ifigenia*.¹ A la construcción de la subjetividad, la representación de la mirada y los posibles conflictos entre el sujeto y su entorno, se incorpora la de un sujeto femenino que, además, deviene en la refiguración de todo un imaginario social y familiar.

Como veremos, la construcción de la intimidad viene dada a partir de un juego de miradas circunscritas en la dimensión de los umbrales. Espejos, ventanas, puertas, armarios devienen tanto en motivos –especialmente el del espejo que nutre de modo particular a toda la novela– como dispositivos enunciativos fílmicos y, es en éste aspecto desde dónde nos aproximamos a la novela. Es decir, que además de pre-figurar el diálogo cultural o el carácter dialógico entre novela, autora, filme y recepción, los puntos de equivalencia y diferencia entre ambos textos estarán marcados por las señas de identidad re-presentados en el filme.

Se eligen los umbrales porque en tanto motivo y modo de representación escénica señalan las pautas de la construcción identitaria de la protagonista pero también del filme como texto. O en otras palabras, si para la crítica –como veremos luego– el filme reduce la novela, lo que interesa subrayar es que el imaginario identitario queda en una representación que aunque reducida –como dicen– articula un

¹ También será el objetivo principal en el capítulo sobre el filme *Oriana* de Fina Torres.

juego de miradas entre –y desde– los umbrales que apuntan a la configuración –problematización– del imaginario femenino.

Para realizar estos objetivos el capítulo ha sido dividido de la siguiente manera. En primer lugar, establecemos nuestro diálogo imaginario entre algunos aspectos de la autora, el director y la crítica literaria y fílmica. Cruces, a veces caprichosos, pero necesarios para re-dimensionar la noción de transposición fílmica. En segundo lugar, y como consecuencia de lo anterior, examinamos qué tipo de transposición podría ser *Ifigenia*. Y en tercer lugar, se indaga sobre la construcción de los umbrales. Explicar parte de estos cambios fundamentales para mostrar el distanciamiento del texto literario será abordado en el apartado de los modelos narrativos. Posteriormente, y después de una reflexión teórica sobre los umbrales, examinaremos el filme y, según el ritmo de los espejos fílmicos, iremos a fragmentos de la novela.

1.- Voces en torno al filme

1.1.- *Las pérdidas en el punto de mira*

Sin lugar a dudas, *Ifigenia* (París, 1924) de Teresa de la Parra (1889-1936)² constituye una de las novelas más importantes del canon de la literatura venezolana. Quizá, por ello mismo, la recepción crítica de la transposición fílmica del director venezolano Iván Feo (Caracas, 1947), realizada en 1987, en general, ha estado de acuerdo en apuntar y detallar, sobre todo, las pérdidas con relación al texto.

Por reiterativo que parezca, estas críticas giraron, más o menos, sobre los tópicos imprescindibles que rodean el aura de las buenas novelas: infidelidad al espíritu aunque cierta fidelidad a la letra, al argumento; añadidos innecesarios ante una obra literaria compleja y densa, con un imaginario femenino suficientemente rico en matices como para no salirse de él; pérdidas entrañables tanto en la construcción discursiva –al no colocar a la joven protagonista y narradora a través de la escritura de su carta y de su diario, como en el contenido, por ejemplo, al otorgar un rol de comparsa a un personaje tan carismático como Gregoria.

² Ana Teresa de la Parra y Sanojo nació en París. De padres venezolanos vivió entre Europa y Venezuela. Además de publicar diversos cuentos y dictar conferencias sobre el papel de la mujer, su novelística se amplió con otro título ya emblemático de la literatura venezolana *Memorias de Mamá Blanca* (París, 1929). Murió en Madrid.

Además de los juicios negativos en relación con el texto literario, la crítica hizo énfasis en la sorpresa poco agradable de la articulación de la secuencia final: una especie de *mise en abyme* que entre el guiño y la afirmación fílmica resultó desconcertante. Al respecto, en una entrevista a Feo, Omar Mesones preguntó sin ambages: *¿A qué se debe el final de Ifigenia? ¿No sabías cómo terminar la película?* La respuesta de Iván Feo no pudo ser menos enfática: “Ese final yo no lo voy a discutir. Simplemente está allí y punto” (Mesones, 1986: 18) (Negritas del original).³

Si la secuencia final resultó poco adecuada para la crítica, cabe pensar que frente a la novela resulte mucho más extraña aún. Surge, entonces, de nuevo, el debate de siempre: ¿escoger la letra sacrificando el espíritu? Mesones en la entrevista centró el debate en los siguientes términos:

Esta riqueza interior de María Eugenia Alonso, considerando que la novela de Teresa de la Parra no es una cosa distinta a la de su personaje principal, yo no la encuentro en la película, razón por la *que siento que todas las virtudes formales de tu film no hicieron sino interpretar y recrear la sensual formalidad de la novela, pero sin lograr atrapar su espíritu* (1986: 17) (Énfasis nuestro).

Aunque discrepamos de Mesones al plantear el debate entre letra y espíritu, resulta interesante constatar que las evaluaciones desde la novela empequeñecen al filme.

Julio Miranda por su parte, aunque fue más cauteloso al proponer a una revisión comparada entre novela y filme, apuntó las fallas de éste por sí mismo y en relación al texto literario. Resumiendo fueron, entre otras: el cambio del punto de vista (pérdida de uno de los atributos más importantes de la novela: la protagonista-narradora que escribe sobre sí y su entorno) centrado en una narración objetiva; la ineficacia de la voz en *off*; abundancia de primeros planos sobre el rostro de la joven que no implicaron el enamoramiento del espectador hacia la protagonista; cierta confusión sobre el tiempo diegético (se sabe que pasaron años pero por deducción) aunada a una construcción férreamente lineal de la trama que, además, dejó de lado tanto la infancia como los

³ Tiempo después, Iván Feo escribiría un artículo –a medias entre la crónica y planteamientos pedagógicos– titulado *Reflexiones en torno a Ifigenia, filme-escuela* (1998) sobre los pormenores, retos y dificultades de la filmación de *Ifigenia*. Allí explicó cómo ante la falta de recursos y dificultades para filmar, pasó por un proceso de depresión: “El final de **Ifigenia** es producto de esa depresión que terminó haciendo que la obra no me interesara más que el proceso de hacerla” (43) (Negritas del original).

detalles de la vida de María Eugenia Alonso; el cambio de densidad de los personajes y la supresión de escenas y añadidos propios (Miranda, 1986b: 44-45).

Obviamente, las posibles fallas del filme como producto independiente quedan engarzadas en el horizonte de la pérdida ante la novela. Este último aspecto es fundamental en nuestro trabajo, pero con la intención de abordar los textos sin el peso moral de la noción de pérdida. Por esta razón, cuando Miranda invita a pensar en la relación entre una gran novela “socialmente escandalosa y literariamente fundadora en su época” (1986: 45) y una “buena película, que viene a sancionar positivamente la calidad de su dirección, guión, fotografía, actuación (...) destacándose sobre un conjunto mediocre” (45) no estamos pensando en “rescatar” la novela de un “buen” filme.

1.2.- Voz del director

Es cierto que los logros y pérdidas deben centrarse en función del producto fílmico. No obstante, en el diálogo entre filme y crítica destacamos la voz del director por ofrecer disculpas por la selección y los cambios realizados: “De entrada, yo tengo que comenzar por pedir disculpas a los amantes de la novela (...) mucha gente va a tomar como un crimen el que hayamos eliminado a la negra Gregoria en la película” (Mesones, 1986:17). Interesante es imaginarse a este espectador –¿implícito? ¿real?– capaz de enjuiciar el filme de este modo. Posteriormente, la voz se alza ya en defensa de esos cambios:

una vez que decidimos llevar la novela al cine, yo no quería que eso significara una simple translación, sino hacer una obra cinematográfica independientemente de la obra literaria. Por eso es que bajo ningún respecto nos llegamos a plantear el conservar una correspondencia entre película y novela. Es más, al final llegué a pensar incluso en cambiarle el nombre. Una obra es su relato y su lenguaje. Yo, ni nadie (sic), podrá reproducir de la misma forma muchísimas de las emociones que aparecen en la novela (...) Esto simplemente porque el relato, a pesar de ser el mismo, el lenguaje es totalmente distinto, es decir, son obras totalmente distintas. Por eso yo no quise partir de un principio que me obligara a la fidelidad, sino tomar de *Ifigenia* algunos de sus muchos aspectos y centrarnos en ellas (sic) (Mesones, 1986:18).⁴

⁴ Es importante recordar que *Ifigenia* ya había sido llevada a la pantalla, pero en esa ocasión fue a la pequeña pantalla. En 1977, Salvador Garmendia, Mariela Romero y Norberto Díaz Granados elaboraron la adaptación de la novela, transmitida por Venezolana de Televisión en formato de serie de 22 capítulos.

Lo citamos en extenso porque las declaraciones también están marcadas por los tópicos de defensa más frecuentes que suelen hacer (¿o se ven obligados a ello?) los directores y planteados en el capítulo teórico;⁵ a saber: la no fidelidad al texto literario, el alejarse rápidamente de éste, el peso específico del medio cinematográfico, la imposibilidad de la “reproducción” de las emociones de la novela, la peripecia de desmarcarse del título y afianzar la relación desde una “versión libre”, entre otros aspectos.

Es decir que el problema subyacente en esta visión del encuentro entre novela y filme apunta a una idea más compleja: más que reanimar los vínculos –aunque lejanos y, nos preguntamos si también ante el mito–, el filme ante la novela se muestra diferente pero también diferido, replegado hacia sí mismo antes que impulsado hacia el diálogo, los cruces e intercambios con la novela *con sus diferencias*

Ahora bien, resulta provechoso apuntar que toda la producción fílmica realizada por Iván Feo hasta ahora se caracteriza por ser transposiciones y, además de que habría que preguntarse por este debate en toda su producción, es importante resaltar que el conjunto de la obra fílmica de Feo ha estado marcada por textos emblemáticos de la literatura venezolana y de la cultura occidental. Un guión sobre *Otelo*, sin filmar, marca los inicios de su carrera. Junto a Antonio Llerandi, dirigió una transposición fílmica eficaz, exitosa y representativa del cine de los años 70: *País Portátil* (1979) según la novela homónima (1968) de Adriano González León. Después de dirigir *Ifigenia*, volvió a las fuentes artísticas con *Tosca, la verdadera historia* (2001), transposición fílmica de *Tosca* de Puccini, basada a su vez en el drama homónimo de Victorien Sardou.

Los objetivos de esta investigación no permiten profundizar en esta filmografía basada en la operación de las transposiciones. Aún así, es interesante observar cómo el director ha renovado su práctica: *País portátil*, una de las mejores películas y *adaptaciones*, se caracteriza por un juego permanente en la fractura del tiempo y del

⁵ Sorprende encontrar en las entrevistas los tópicos de, primero, la crítica anotando las pérdidas ante un director que defiende su obra y, segundo, el lugar común de la fábula fidelidad/traición que tanto críticos como directores comentan. Trátese de *La guerra de los mundos* de Steven Spielberg, la zaga fílmica de *Harry Potter*, la última película de Sergio Cabrera o del *El código Da Vinci* de Ron Howard, las preguntas de los periodistas o críticos han apuntado hacia ambos aspectos. Incluso, bien vale destacar cuando la transposición fílmica y su fidelidad o infidelidad funcionan como soporte a la promoción del filme. Es lo que ha sucedido con *Alatriste* (2006) de Agustín Díaz Yanez: una larga lista de entrevistas al escritor de la zaga y al director donde se ahonda o en la “imaginación del autor” al crear esos tipos o “el genio del director” al plasmarlos (García, Rocío: *La corte de Alatriste*. En *Revista El País*, domingo 6 de agosto de 2006: www.elpais.es/articulo/portada/corte/Alatriste/elpepspor/20060806elpepspor_5/Tes/)

espacio; fragmentación que luego daría paso a *Ifigenia*, un filme lineal pero con guiños sobre la reflexión metafílmica. Aspecto éste que desplegaría con determinación en *Tosca*... donde uno de los protagonistas masculinos es, precisamente, un director de cine que filma su película.

Por otra parte, los aires de familia entre *Ifigenia* y *Tosca* son recursivos: en ésta aparece María Alejandra Martí –la protagonista de *Ifigenia*– como la actriz Floria Tosca enamorada de Mario, el director de la película que protagoniza. En una escena, ella se ve en un fragmento de la película *Ifigenia* introducido como parte del artificio de construcción fílmica que sostiene el filme. También, como en *Ifigenia*, Floria no puede estar al tanto de las maquinaciones que sobre ella trama el jefe de la policía Andrés Scarpia. Versión libre y dramática de una tragedia que se instaura en el corazón de otra tragedia: corrupción y abuso de poder de las autoridades policiales. Finalmente, para futuras reflexiones habría que revisar la construcción fílmica del imaginario femenino en las tres películas de Feo: son mujeres rodeadas de sufrimientos, abandonos y presiones pero, especialmente, abordadas con delicadeza y elegancia en el espacio fílmico.

Por su parte, *Ifigenia* es el resultado y la confluencia de múltiples voces pero no nos referimos sólo a las voces y miradas que, normalmente, están presentes en todo filme (guionistas, equipos de pre y post producción), sino a un conjunto coral atípico en la producción cinematográfica nacional (internacional, dirá el director). Es un *filme-escuela*, un trabajo en grupo entre el director y profesor, un equipo profesional (actores, guionistas, directores de fotografía, musicalización, etc.) y estudiantes de la Escuela de Arte de la Universidad Central de Venezuela. Es, sin duda, un rasgo singular partir de un canto coral proveniente de la Academia, como proyecto y proceso del aprendizaje cinematográfico, concretamente del taller de guión de donde surgió este plan.⁶

Después de las disculpas y de la defensa de los cambios, la voz del director confirma, en parte, uno de los ejes que marcan el diferimiento excluyente mencionado.

⁶ Según el director: “Propuse cinco temas: *Doña Bárbara*, *Aquí no ha pasado nada* e *Ifigenia*, todas ellas como proyectos de adaptación literaria, y dos temas que eran ideas mías. Esto ocurre en el segundo semestre del año 81 (...). Pedí que de estas cinco ideas me hicieran seis cuartillas sobre una de ellas, argumentando y desarrollando lo que ellos encontraban cinematográfico en el tema escogido. A mí me gustaba más *Doña Bárbara*, pero de siete aspirantes al taller, cinco presentaron trabajos sobre *Ifigenia* (...) para ese momento ninguno de nosotros soñaba siquiera con realizar la película. Aquello no era más que un ejercicio docente” (Mesones, 1986:16).

Su visión de la joven sorprende no por descarnada sino por lo que considera (el) *drama* en la novela:

es el estudio de personaje ubicado dentro de una trama vital que es importante por *lo común y por lo insustancial del drama*. Yo defino a **Ifigenia** como *un drama que no existe*, que no es verdad. Que la sociedad la aplasta, que el medio aldeano de Caracas *la agobia, eso, por obvio es cierto*. Pero si nos acercamos más a María Eugenia Alonso nos damos cuenta que no hay una verdadera historia de amor, ella se enamora sola; por otra parte (...) no es una mujer culta (...) es una niña extraordinaria, con gran potencial a flor de piel, *pero nada más* (...). No olvidemos que María Eugenia era una *gran mentirosa, y esto no lo digo yo, lo dice ella misma* (Mesones, 1986: 17-18) (Negritas del original) (Énfasis nuestro).

En lo único con lo que podríamos estar de acuerdo con él es que María Eugenia *miente* si no fuera porque la categoría del mentir forma parte de una compleja construcción discursiva y narrativa. Estimamos que en torno a la revisión del drama “que no pasa” gira, precisamente y de modo paradójico, la trampa que de la Parra tiende a los lectores, pero, antes de pasar a la escritora, nos detendremos un poco más en las declaraciones de Feo.

En primer lugar, ya es bastante dramático –en el sentido de calificativo– que una sociedad aplaste. Lo obvio no resta sino que suma y termina por impulsar el drama. No es una categoría “natural”: el imaginario social de la novela funciona como “natural” y éste es uno de los puntos de trasgresión y cuestionamiento de de la Parra. Que este aspecto se resuelva de modo dramático, cómico o trágico desde la estructuración y el sentido del discurso es otro asunto. Y, creemos, que *Ifigenia* es el drama –en ambos sentidos– de una joven “aplastada por la sociedad”. Pero, además, también es el drama de lo que “en apariencia no pasa”.

En segundo lugar, discrepamos del director al considerar *Ifigenia* como un drama inexistente. Podría argüirse que pasar como si fuese el drama escrito e inventado de una niña bien caída en desgracia es un rasgo funcional del nivel paródico y metaficcional del texto, de la escritura como laberinto y trasgresión de cánones literarios, del cuestionamiento a la conformación identitaria del “país” por una joven escritora de sus cartas y diarios.

De hecho, María Fernanda Palacios en su libro *Ifigenia. Mitología de la Doncella Criolla* (2001) cuando habla del final de la novela donde “parece” que María Eugenia claudica ante un matrimonio arreglado con César Leal argumenta que algunos críticos han puesto énfasis en el “yo razonador” de la joven; otros, en las ideas de la joven como novela de tesis de la autora; para otros el final “revela su moral ‘colonial’ o la mentalidad conservadora, ‘políticamente incorrecta’ de su autora” para finalmente afirmar que: “Quizá una excesiva perspicacia hermenéutica les impide leer lo obvio; porque hasta la tonta de tía Clara se dio cuenta, desde el principio, de que su sobrina ‘hoy te dice verde y mañana colorado’” (434).

Este nivel de mentira no apunta a la invención simple de *una falsedad* sino a todo un tejido complejo de juegos de instancias narrativas entre la escritora, la lectora y el personaje que es María Eugenia. Pero, lo importante no es demostrar que la perspectiva del director resulta simplificadora, sino aprovecharla porque, en definitiva, en su filme se representa paradójicamente, entre otros aspectos, un texto dramático cuyo modelo narrativo se basa en una historia del amor –inventado, como sinónimo de imaginación y no de mentira– que queda aplastada por la sociedad. Ésta además, deviene en una construcción ficcional sólida y de principios rígidos que ejerce su peso específico sobre la construcción de la intimidad de la mujer. Muy útil, por lo tanto, nos resultará luego recordar esta *visión* de la novela cuyo drama resulta *insustancial*.

1.3.- La versión libre y los modelos narrativos: de la intimidad escrita a la intimidad mostrada

Toda la obra fílmica de Iván Feo merecería un detallado estudio comparado a partir de cómo se establecen los registros del diálogo entre literatura y cine. El modesto alcance de este trabajo no lo permite.⁷ Sin embargo, sí resulta productivo preguntarse a cuál modalidad de transposición fílmica correspondería *Ifigenia* cuando hemos apuntado el territorio de aproximación y diferimiento que caracteriza el nivel de diálogo.

Indagando en este aspecto, lo primero que encontramos fue que *Ifigenia* se “comparó” con los otros trabajos fílmicos del director y los términos de tal operación se redujeron al conflicto entre fidelidad y traición al espíritu o la letra. Así, en la entrevista

⁷ Esta es una de las líneas de investigación de mi tesis que espero concretar en un futuro próximo.

al director, Mesones –apoyado luego por Feo– hace mención de esta comparación en los siguientes términos:

Cierto que **País portátil** tenía acciones y relatos que no estaban en la novela, mientras que la adaptación de *Ifigenia* es más fiel a la trama, a la anécdota de la novela. Sin embargo, pienso que la adaptación de **País portátil** era mucho más fiel que **Ifigenia** al espíritu de la novela (Mesones, 1986: 17). (Negritas del original).

Es decir, que podríamos cerrar este análisis concluyendo que *Ifigenia* es infiel al espíritu y fiel a la anécdota, pero aún haciendo esto sería difícil calibrar qué de positivo y eficaz hay en esta opción o, por el contrario, cuál es el alcance de las “pérdidas”. Nos quedaríamos, en definitiva, repitiendo la fórmula sin adentrarnos en las complicaciones teóricas de los términos que la sustentan y sin conocer qué significa la letra *fiel* (anécdota escogida) y el espíritu *traicionado* (¿estética?, ¿enunciación?), y, más aún, sin profundizar en los aspectos elegidos para hacer la película.

Para responder, en parte, a estas interrogantes habría que precisar cuál es el modelo narrativo seleccionado en el filme. Lo más característico que mencionamos por ahora, se centra en la eliminación de la estrategia enunciativa y en la construcción del eje dramático en torno a relaciones amorosas frustradas. Es decir, un nivel de *reducción* que alcanzó el juego entre narradora-escritora-lectora y personaje, María Eugenia Alonso, y rearmó la trama alrededor de los amores contrariados. Antes de profundizar en los umbrales, creemos oportuno ofrecer algunos detalles del modelo literario y del fílmico.

1.3.1. Argumento y enunciación en la novela

Ambientada en la Caracas de los techos rojos de los años veinte, María Eugenia Alonso, joven de dieciocho años, huérfana de madre a temprana edad, debe regresar a la casa de su abuela materna después de la muerte de su padre con quien había vivido en España y, algún tiempo, en París desde los seis años. Todo esto y lo que será su vida al llegar, está contado primero, desde una carta que ella escribir a Cristina Iturbe –su amiga de la infancia— y luego, en un diario. Así, esta joven presumida, coqueta, hermosa e inteligente comienza a escribir-tejer su historia, pero nunca mejor que la historia en minúsculas: su escritura será el campo de batalla de sí misma para

encontrarse a través del juego escritural de la memoria, los recuerdos, los registros del pasado inmediato, su mirada sobre los hechos cotidianos en una Caracas aburrida y sus proyecciones hacia un futuro animado por su ilusión, sus lecturas y sus ideales.

“Una carta muy larga donde las cosas se cuentan como en las novelas” constituye la primera parte de la novela a través de la cual María Eugenia Alonso le cuenta a su amiga Cristina cómo han sido sus primeros días en Caracas. La segunda parte se titula “En el balcón de Julieta” registrada en forma de diario porque después de la carta *tan* larga a Cristina “se hizo en mí una costumbre el escribirla” (T1: 156).⁸

Pasado y presente de la escritura se ven interrumpidos por un período de dos años, porque ella deja de escribir su diario después de la decepción amorosa causada por el repentino matrimonio de Gabriel Olmedo, el médico apuesto y refinado del que se había enamorado. El diario se retoma con “Hacia el puerto de Áulide” donde aparece María Eugenia mostrando su humor y su ilusión por el hecho de tener novio: César Leal. Finalmente, la cuarta y última parte, *Ifigenia*, es una escritura concentrada en el tiempo –unos ocho días– vividos con intensidad en torno a la enfermedad y muerte del tío Pancho y a la presencia de un Gabriel –frustrado ante un mal matrimonio– que regresa y le propone un plan de fuga. En esta última parte, María Eugenia escribe ya dentro del imaginario de Ifigenia.

Su imaginación desenfrenada, sus digresiones –el elogio de la mentira, es sin duda uno de los mejores– sus reflexiones, darán paso a uno de los logros de la novela: ella escribe detallando su entorno pero una de las distancias irónicas y conmovedoras creadas por de la Parra radica en que mientras más escribe el personaje más indefensa queda de las tramas urdidas a sus espaldas.

Escritora, narradora, lectora y protagonista constituyen los ejes de la instancia narrativa a través de la cual la joven muestra y organiza su drama. Atender a este aspecto es centrar el eje en torno a la clave del modelo narrativo de de la Parra. En efecto, esta instancia narrativa se instaura en el mundo de la escritura sobre el yo, de la escritura autobiográfica, de una subjetividad que (se) escribe desde la intimidad y en la

⁸ Todas las citas han sido extraídas de la edición de Monte Ávila Editores Latinoamericana (4ta.edición) de 1996, dividida en dos tomos.

que se realiza toda una re-figuración del yo escritural, que va desde la autobiografía a la escritura mística.

Para explicar mejor el entramado de este proceso autobiográfico en torno a la construcción identitaria del sujeto, interesan algunos de los aportes de Sonia Mattalia en su libro *Máscaras suele vestir* (2003) donde explica la complejidad de este proceso autobiográfico.

Para esta investigadora, la escritura de la larga carta y del diario en sus dos épocas, “adquiere(n) las características de unas *memorias*, un informe detallado, selectivo e interpretativo de aspectos fundamentales de la vida de la protagonista” (2003: 168 y 169). Es decir, se transgreden los cánones del género de la carta y del diario al constituirse en espacios escriturales donde se diseminan los deseos, fantasías, ilusiones, sentimientos y frustraciones de la joven protagonista. Su carta, sigue Mattalia, “es una mirada ante el espejo de la escritura, que recorta los límites y perfila la figura de esta ‘nueva’ María Eugenia ahora sin dote y escritora” (169).

Pero, además de este nivel de trasgresión de los cánones, como afirma la autora, añadimos como rasgos fundamentales de la novela que en la escritura de Teresa de la Parra destacan la parodia de registros de la novela romántica o el humor *al narrar el país* en clave de una niña que se aburre.

Ahora bien, el proceso de escribir(se), de registrarse ante sí misma cómo es mirada por los demás deviene en otro de de-velación del yo; proceso complejo después de haberse re-figurado como otra al compararse, por ejemplo, con la protagonista femenina del *Cantar de los Cantares* o con la Julieta de Shakespeare. Compartimos con Mattalia el que esta escritura implica las caídas “sucesivas de máscaras del yo autobiográfico; la dispersión del deseo se desliza hacia el discurso místico, a un más allá de la escritura (175).⁹ Hacia el final, a medida que María Eugenia de paso a Ifigenia, irán desapareciendo el humor y la ironía para presenciar esa escritura mística.

⁹ Sobre el paso de María Eugenia a Ifigenia a través de la escritura mística, también se pronuncia María Fernanda Palacios.

1.3.2.- Argumento y enunciación en el filme

El primer cambio fundamental en la película que determina las diferencias en el modelo narrativo escogido es el de la instancia narrativa. Atendamos, un momento, al argumento del filme.

La selección argumental se trama a partir del arribo de María Eugenia a Caracas y de su proceso de adaptación a esta nueva vida remozada de viejos hábitos y puntillosas concepciones morales y religiosas. Luego de su llegada, conoce a Gabriel Olmedo, candidato a novio ideal, como le dirá su amiga Mercedes. Él la corteja pero, como castigo a ciertas conductas impropias de una señorita, su abuela la envía a la hacienda San Nicolás; desde allí se enterará de que Gabriel se ha casado con otra joven –un matrimonio de conveniencia social que terminará fallido. Después de esta primera parte y, presumiblemente, gracias a ese golpe desafortunado en el amor –que en la novela no es así–, María Eugenia se transforma en una joven sumisa, distante, y ensimismada.

Éste es el escenario afectivo para el cortejo de César Leal: breves escenas pero contundente presencia, la de Leal será una figura que desde el inicio tendrá la estridencia y la petulancia necesarias para saber que María Eugenia corre peligro ante este futuro marido. En la novela, Leal ocupa un espacio *posterior* al de Olmedo y modificar el orden de su presencia, sí alterará el producto. Finalmente, Olmedo regresa para velar los últimos días del tío Pancho, su amigo, y María Eugenia recibe de su parte la tentadora propuesta de escaparse fuera del país. Oferta que rechaza y que la coloca al borde del umbral espejeante para mirar su futuro.

Ahora bien, el filme remite al texto por su línea argumental pero en éste la escritura de María Eugenia da cuenta de una *visión* –en el sentido estereoscópico– identitaria intensa, minuciosa, donde se funden las digresiones sobre la vida con las descripciones de los vestidos, su idea del amor o sus lecturas de colegiala.¹⁰

¹⁰ Cuando María Eugenia escribe sobre el diseño de sus vestidos o los ropajes de los otros, cuando da cuenta de los detalles de su *ajuar*, con su coquetería e ironía, no puedo evitar asociarla a la ironización sobre la estética del cuerpo, de los ropajes, y, concretamente, de los zapatos que años después Margo Glantz ha elaborado en sus ficciones y ensayos como *Zona de derrumbe* (2001) o *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador* (2005) El humor acérrimo sobre los juanetes o el gusto por los diseñadores de moda, la mirada sobre el propio cuerpo, en definitiva, la reflexión sobre la

En otras palabras, en la novela los cambios de la joven no están *directamente* relacionados con la decepción amorosa. Si detiene la escritura de su diario durante dos años, cuando lo retoma ni la escritura ni su mirada estarán ensimismadas o tristes. Aunque aparece más “domesticada”, el humor, la ironía y el afán por escribir(se) siguen rigiendo parte de la retórica de su escritura. Además, como se ha mencionado, es a través de ésta donde podrá dirimir en clave mística su sacrificio al matrimonio sin amor.

En el filme, en cambio, la instancia narrativa de todo este periplo existencial no es la *escritura* de María sino un meganarrador. ¿Qué sucede? Que al desaparecer esa instancia se suprimen también la parodia, el humor y la reflexión metaficcional registrados en la escritura de María Eugenia. Esto eliminó, además, la doble lectura entre lo que ella escribe de sí misma y aquello que escribe sobre los demás.

El meganarrador focaliza internamente desde la mirada de la joven. Con parámetros narrativos diferentes en el filme se recupera *algo* de esa doble lectura: el espectador sabe tanto como María Eugenia, la ve “tragarse la retórica de los demás” –se tragará especial y “fílmicamente” la de César Leal (interpretado por el director)– pero, sabremos más que ella porque accedemos a esas otras miradas que la rodean y la cuestionan.

Sin ánimos de emparentarla con la propuesta metaficcional de la novela, habría que destacar que en la mediación de esta intimidad será fundamental un añadido: los guiños metafílmicos que abrirán la posibilidad de repensar cómo desde el lenguaje fílmico se produce el paso de María Eugenia a Ifigenia.

El sistema narrativo se simplifica al caso de una joven *decepcionada*, fundamentalmente del amor y, luego, de la vida. Al esquematismo entre mujer enamorada/mujer desamorada se le incorpora al final una mujer que “aparentemente” se hace dueña de sí, pero no sostiene ni alcanza la dimensión mística (o mítica) que en la novela marca el cambio entre María Eugenia a Ifigenia. En todo caso, es el melodrama refinado, elegante, con tintes poéticos, con una excelente ambientación de la Caracas de los años veinte y una destacada caracterización de los personajes (bonhomía

construcción identitaria de la mujer a través de sus *atrezos*-fetiches aproximan hacia un imaginario común a ambas escritoras latinoamericanas.

del tío Pancho, rigidez y ternura de la abuelita, la mismidad de tía Clara, la insoportable María Antonia, esposa del flemático tío Eduardo, etc.).

1.3.3.- *Los márgenes de la versión libre*

Al ser comparada la instancia narrativa del filme con la novela no es extraña la remisión de la crítica hacia el contexto de la pérdida. Por ejemplo, para Julio Miranda, el cambio en la instancia narrativa de primera persona de la protagonista-narradora a la “tercera persona”¹¹ genera que nos distanciamos “de la intimidad sentimental y sobre todo conceptual de la protagonista” y, añade un aspecto quizá más inquietante: que ahora la vemos en un plano de objetividad y no “con y por sus ojos” (1986b: 44).

En efecto, opera el distanciamiento pero esto no implica que no se haya *construido o diseñado otro tipo de intimidad*. De hecho, aunque lo evalúe de modo deficiente, Miranda apunta al papel de la voz en *off* y de los primeros planos (ineficaces para él pero, para nuestro posterior análisis serán reconsiderados):

Los desgraciados y por suerte pocos intentos de trasladarnos mediante voz en *off* al discurso mental de María Eugenia son torpes e ineficaces. La abundancia de primeros planos de su hermoso rostro –quizá 20 minutos del film– nos (sic, no) bastan para sugerir la riqueza del personaje, como tampoco el verla escribiendo a menudo y poder leer alguna frase de paso (1986b: 44).¹²

Pese a desentonar, en efecto, la voz en *off* cumple una función suplente: oírla, primero, en la primera parte del filme refiriéndose con cierto desdén a Gabriel Olmedo y, luego, escuchar en tono de lamento referirse a otro hombre al que también está a punto de perder: su tío Pancho. Dos tonos, el de la euforia y el del distanciamiento impostado a la tristeza. Ésta es la *sindéresis* que marca la presencia de esa voz en *off*.

Por su parte, los muchos primeros planos no llegan a “mostrar” su interior. Hacen referencia, por un lado, a la *distancia cercana* del meganarrador, es decir, al

¹¹ Mucho se ha discutido sobre la relación y las diferencias entre la cámara objetiva y la tercera persona. Prefiero usar el término meganarrador para referirme a la instancia narrativa antes que a la idea de tercera persona. Ver Gaudreault y Jost (1995) en *El relato cinematográfico*.

¹² El propio Iván Feo comentó las “peores secuencias del filme”: “la fiesta de Pancho a María Eugenia en donde el divorcio de planos entre María/Pancho y el resto del conjunto humano todavía me da vergüenza. Por otra parte, el más que tartamudeante, epiléptico, encuentro entre María Eugenia y Gabriel en casa de Mercedes Galindo. Éste fue filmado, originalmente, en un solo plano secuencia que resultó, literalmente, arrastrarse de lo lento. Para corregirlo, más tarde inventé los infelices *off* de María Eugenia y filmé los primeros planos de ésta” (1998:42).

poner énfasis en su rostro se reafirma la importancia de la gestualidad o de la expresión como articulación de la emoción y la narración¹³. Lo que este personaje mira en esos primeros planos forma parte de los llamados “planos subjetivos”; es decir, a lo largo del filme veremos lo que María Eugenia ve o, en otras palabras, estaremos casi siempre sujetos a la focalización interna. No obstante, si nos interesa abordar la construcción enunciativa y narrativa de la intimidad habría que señalar, siguiendo a Neira Piñero (2003) que no bastan los planos subjetivos para adentrarnos en este imaginario. Para hacerlo es imprescindible atender a las operaciones de los niveles cognitivos y psicológicos que junto a los perceptivos permiten delinear la subjetividad.

Aunado al *punto de vista* en su dimensión óptica que facilita el *detallar lo que mira el personaje* será preciso entender que los distintos primeros planos sobre María Eugenia permiten comprender parte de la dinámica del nivel del punto de vista cognitivo, es decir “a la información suministrada a través de la imagen, la palabra hablada y escrita y cualquiera de los demás componentes del filme” (Neira Piñero, 2003: 271). En este sentido, a la frecuencia rítmica de los primeros planos y de estos mostrando a la joven delante del espejo y/o entre umbrales junto a la gestualidad y la iluminación, por ejemplo, podremos intentar comprender sus emociones, su sensibilidad o su decepción. Más que su *interior* nos toca verla de cerca –por partes, entera, de perfil, desde arriba– y reflejada delante de los espejos.

Dado que los umbrales –espejos y ventanas– articulan parte del espacio fílmico visto por María Eugenia, la estética del rostro y la corporeidad, la banda sonora, los ruidos (respiraciones, suspiros y gemidos) y los silencios (el casi mutismo de María Eugenia desde la mitad del filme hasta el final), entre otros elementos, permiten preguntarnos ¿qué intimidad es posible revisar en tanto soporte de la estructura dramática y narrativa en esta puesta en escena articulada en función de los umbrales?

En síntesis, es significativo comprender que esta reducción supuso, al mismo tiempo, una *ampliación* y el *añadido* de nuevas escenas que revitalizan el eje dramático. Así en tanto añadidos, como veremos luego, es la *representación dentro de la ficción*, y en cuanto a ampliaciones la ostentosa imagen de César Leal *ante* una escuálida presencia de Gabriel Olmedo, los pretendientes de la joven.

¹³ Para evaluar la importancia de la gestualidad del rostro véase el libro *El rostro en el cine* de Jacques Aumont (Barcelona, Paidós, 1998).

Reducciones, ampliaciones, añadidos y permanencia en el mismo nivel de eficacia narrativa son los aspectos comunes en las transposiciones. Ahora bien, nos arriesgaremos a precisar que *Ifigenia* responde mejor a lo que los expertos han explicado como *versión libre*. Si se consideran los cambios radicales en la *enunciación*, el filme, siguiendo a José Luis Sánchez Noriega, pertenecería al ámbito de la *adaptación libre* porque, ésta

no opera ordinariamente sobre el conjunto del texto –que, en todo caso, se sitúa en un segundo plano– sino que responde a distintos intereses y actúa sobre distintos niveles: el esqueleto dramático, sobre el que se reescribe una historia, la atmósfera ambiental del texto, los valores temáticos o ideológicos, un pretexto narrativo, etc. (65).

No creemos, sin embargo, que el asunto de la clasificación quede zanjado con esta definición. Sánchez Noriega ofrece otra categoría, la de *adaptación como interpretación*, en la que también se contemplan algunos aspectos presentes en *Ifigenia*, a saber, “se crea un modelo fílmico autónomo que va más allá del relato literario en la medida en que se proyecta sobre él el mundo propio del cineasta” (65). En este tipo de transposiciones existen analogías en la enunciación, el texto se aparta de la novela pero mantiene clara su deuda con ésta al mantener “el mismo espíritu y tono narrativo” (65).

Los grados de equivalencia y diferencias del filme con la novela resurgen desde una frontera, más bien, amplia. En todo caso, lo que nos llevaría a plantear su proximidad con la versión libre antes que con la interpretación, aunque ésta esté presente en menor medida, es que pese a los aspectos comunes, la novela y el filme difieren precisamente, en el modelo narrativo en conjunto. En el filme la anécdota se despliega desde una combinatoria narrativa y discursiva alejada de la novela y adquiere vitalidad fílmica por sí misma; igualmente, difiere en el ritmo y la estructura dramática. El director –y aquí sería una interpretación– impone su propia combinatoria y, sin duda, la historia de María Eugenia es algo más que un pretexto narrativo pero no posee el alcance ni el tono desarrollados en la novela. Más que un híbrido, su universo va por el *libre compromiso* de combinar las voces.

Al mantener la trama y establecer con eficacia las ampliaciones sobre los personajes nos permite a reafirmar el objetivo inicial: no interesa comparar novela y

filme para buscar el texto literario sino encontrar los puntos de diálogo entre ambos textos intentando seguir las reglas del juego fílmico.

Si atendemos a las declaraciones del director en las que define a *Ifigenia* novela como un drama “que no existe” se comprende, en parte, el diferimiento y la diferencia de las tramas. Detengámonos, por un momento, en las palabras de Teresa de la Parra en un fragmento de la carta enviada a Eduardo Guzmán Esponda en 1926 (Obra Escogida, II, p. 214-215):

¿por qué quiere ver en mi heroína la figura geométrica trazada con cartabón (a lo César Leal, por ejemplo) cuando ella esta exprofeso hecha de curvas y sinuosidades? Usted desearía que los actos de María Eugenia Alonso se adaptasen, se encajasen todos matemáticamente sobre sus razonamientos o palabras, cuando el objeto único de mi libro ha sido demostrar lo contrario, es decir, nuestra misteriosa dualidad, los terribles conflictos que surgen ante la sorpresa de lo que creíamos ser y lo que somos; y, finalmente, como consecuencia o síntesis del largo relato, suspendida en la última palabra, esta pregunta y torturante sometida al lector: ¿cuál es el verdadero yo fruto de nosotros mismos , el yo que razona o el que se conduce? Mi gran trabajo, trabajo ímprobo casi, ha sido el de intervenir todo el tiempo, entre María Eugenia Alonso y el lector, dándole a entender a éste que ella no se conoce. Lo único que considera bien escrito en *Ifigenia* es lo que no está escrito, lo que tracé sin palabras, para que la benevolencia del lector fuese leyendo en voz baja y la benevolencia del crítico en voz alta (citado por Palacios, 2001: 149).

Todo el fragmento es digno de ser enfatizado. Pero, por ahora nos interesa observar cómo un mismo espacio ficcional es mirado desde perspectivas casi incompatibles. Ahora bien, más que buscar la *misteriosa dualidad* de la novela en el filme, en ese drama donde *nada acontece* es posible retornar a este aspecto de la novela.

Aunque el director haya manifestado que no se buscaron conexiones directas con la novela, es indudable el campo abierto de las correspondencias. De hecho, consideramos que en el modelo fílmico la presencia de los umbrales adquiere niveles de estrategia enunciativa y, al mismo tiempo, nos remiten a la novela. En ésta, los umbrales –el espejo, especialmente–recorren y cercan las experiencias de María Eugenia. En concreto, lo aprovechamos para mirar a *Ifigenia* filme en ese umbral vivencial y existencial entre lo que quiere ser y lo que termina siendo, umbral en el que como espectadores participaremos con nuestra mirada –algo invasiva – y desde el cual

María Eugenia fija y refleja sus emociones. No creemos que en el filme asistamos al proceso de ver a alguien que no se conoce; antes bien, el eje es menos de búsqueda que de contraste entre lo que se es –o lo que se cree ser– y lo que el otro (familia y sociedad) le permite mostrar. Finalmente, consideramos que la categoría de *versión libre* establece mejor el juego de aproximación-distanciamiento, cercanía y diferimiento que hemos mencionado antes. En tanto concepto dimensiona esta necesidad de volver al texto narrativo, de buscarlo al tiempo que nos recuerda la frase de que la película “es otra cosa”.

1.4.- *La voz (¿lejana?) del mito*

Para cerrar este apartado de las voces extrafílmicas hemos dejado para el final la referencia al mito de Ifigenia. Notorio es que en el caso de los documentos y entrevistas revisados sobre la película la referencia inmediata es la novela de Teresa de la Parra. Sin embargo, pese a la fuente exclusivamente literaria del filme, la condición mítica y arquetipal es una potente correa de transmisión intertextual; simbolismo que funciona en grados diferentes a los planteados en la novela.

Mientras en la novela hay todo un proceso de elaboración enunciativa, conducente a la construcción mística que marca el tránsito de María Eugenia a Ifigenia, en el filme, la elaboración enunciativa no supone la *representación mística*, sino la de una joven que se desnuda como símbolo de entrega al sacrificio. Si en la novela, Ifigenia es una de las refiguraciones escriturales más importantes, en el filme, el imaginario de Ifigenia aparece a mitad de la trama. Se instala para *marcar* el antes y el después de la decepción amorosa.

En la novela, el entramado mítico es mucho más complejo. No sólo la *Ifigenia clásica* sino también *Artemisa* –para representar la rebeldía y el rechazo de convenciones culturales– rodean la configuración de María Eugenia. Al menos así lo ha demostrado María Fernanda Palacios en su libro *Ifigenia. Mitología de la Doncella Criolla* (2001) donde desde su interés por la psicomatía el mito se despliega para entender los entresijos de la psicología de esta *Ifigenia criolla*, de su autora y hasta del país. Al mismo tiempo, da cuenta del proceso de cambio de la María Eugenia

protagonista a la María Eugenia-Ifigenia marcada por dos complejos fundamentales como son el de su pobreza y el de su orfandad.¹⁴

En concreto, en el filme este *tránsito* queda desdibujado si lo comparamos con la novela. Pero existe y no sólo por un asunto nominal. La condición trágica radica en la cotidianidad de su sacrificio; obligada a deshacerse de sus dramas debe actuar bajo el régimen de otros o, más bien, se deja actuar bajo esos otros.

Quizá, para zanjar en parte la presencia del mito Ifigenia en torno al filme, es preferible tomar prestadas las palabras de Palacios sobre la novela en relación al “caso típico” de la joven obligada al sacrificio:

En todo caso: lo típico es el mito –como dijo Thomas Mann; (sic) pero siempre y cuando dejes de verlo como “caso”. De allí que aun cuando los valores y patrones de la sociedad hayan variado tanto, *Ifigenia* tendrá siempre la actualidad de la doncella mítica.

(...)No es que esta novela contenga una referencia mítica, sino que la historia de Ifigenia contenía, como una de sus tantas versiones, una novela como ésta. La fuente mitológica estaba dentro de Teresa de la Parra y ella escribe sin saberlo, para explorar su mito. Así, Ifigenia no es sólo una clave interpretativa, sino el molde en que la vida ha escrito historias como las de Teresa de la Parra (Palacios, 2001: 436).¹⁵

En efecto, el mito como un aire de familia primigenio también está presente en el filme; con la diferencia de que aquí es más una clave interpretativa, una actualización antes que una profundización del mito desde la mirada de la doncella.¹⁶

¹⁴ Pese a las diferencias entre novela y filme, algunas de las ideas de Palacios me han permitido mirar el filme dentro de márgenes más precisos y modestos. Por ejemplo, además de evaluar el salto de la protagonista al mito, también he revisado lo que Palacios llama la “mitología de la casa” que en el filme surge de modo más bien funcional, así como el papel de la escritura y de las figuraciones que elabora la propia María Eugenia sobre su identidad.

¹⁵ Palacios hace una distinción entre la Ifigenia clásica -la del mito y la tragedia- y la Ifigenia criolla que es María Eugenia. Ambas “pertenecen al ámbito de esta divinidad [Artemisa], pero sus historias comienzan en el umbral en que deben abandonarlo. La diferencia entre ambas está en que la hija de Agamenón sabía el nombre de la diosa y su imagen la acompañaba señalándole a cada paso el papel que estaba representando en la vida. María Eugenia escribe para tratar de adivinarlo; presiente y obedece a tientas la guía invisible de esa imagen dentro de ella” (2001: 241).

¹⁶ No es casual la “escasa” producción fílmica que directamente se relacione con el mito de Ifigenia. Hasta ahora he encontrado el filme *Ifigenia* como adaptación de la obra de Eurípides llevada a cabo por el director griego Michael Cacoyannis en 1977. Y, creo, que no es casual porque tengo una hipótesis: aquellas películas donde las mujeres se ven irremisiblemente destinadas a la sujeción de los patrones sociales y morales, incluso batallando y tratando de cambiar su sino, pueden ser especies de actualizaciones del mito. Lo interesante es constatar que en muchos filmes el objetivo es precisamente el opuesto –(o ¿quizá su complemento?)– mostrar la fuerza, la valentía, la superación y el poder de

2.- Umbrales

Como mencionamos anteriormente, abordaremos dos objetivos entrelazados: revisar desde el filme el proceso de transposición fílmica (diferencias, semejanzas) como algunos de los puntos de (des)encuentro con la novela y, al mismo tiempo, revisar la construcción de la subjetividad e intimidad del personaje principal tomando en cuenta los umbrales como recurso estético y temático hacia ambos textos.

Antes hemos apuntado los cambios más significativos entre novela y filme. Pero, es oportuno detenerse en algunos de los más representativos para dar cuenta de la diferencia entre modelos narrativos en sus diferentes apartados.

2.1.- *Off/in/over de los bordes*¹⁷

2.1.1. *Fronteras difusas*

El diseño del imaginario de la intimidad en *Ifigenia* puede abordarse desde la construcción de la intimidad entre los umbrales, o lo que para Gaston Bachelard en *La poética del espacio* (1993) representa la dialéctica entre lo de dentro y lo de fuera. Las diferencias radicales entre lo público y lo privado, las voces ajenas y el cuerpo propio, deben resistirse a “las geometrías” y mostrarse en sus matices. En su estudio sobre la ontología de los objetos y del espacio formula una idea que para *Ifigenia* –como para todas las películas analizadas– permite repensar el esbozo de las fronteras en la constitución de la intimidad, de su vivencia y de sus sentidos: “El ser es por turnos condensación que se dispersa estallando y dispersión que refluye hacia un centro. Lo de

autodeterminación y de elección de la mujer; cualidades que no excluyen ni el sacrificarse ni las consecuentes sanciones a sus actitudes vistas como peligrosas. Algo de esto es posible encontrar en los tipos de la femme-fatale, la *mujer vamp*, pero también en figuraciones femeninas tan sublimes como decididas tales como las protagonistas de *Gertrud* de Carl.T. Dreyer, *Jules et Jim* de François Truffaut, *Los puentes de Madison* de Clint Eastwood, *La edad de la inocencia* de Martin Scorsese o *Vivre sa vie* de Jean Luc Godard por nombrar sólo unas pocas dentro un imaginario vastísimo en el que se obtiene una habitación propia para, entre otras muchas posibilidades, escribir novelas.

¹⁷ Me interesa extenderme un poco sobre este apartado en torno a la construcción ontológica, simbólica fílmica y narrativa del umbral dado que volveré sobre este tema a modo de referencia cuando analice la construcción espacial en la película *Oriana*. Aunque con resultados estéticos diferentes, las películas *Ifigenia* y *Oriana* comparten tanto el protagonismo del sujeto femenino como una puesta en escena marcada por los umbrales. Asimismo, el tema del espejo como mediación del reconocimiento es clave recurrente en casi todas las películas analizadas en este trabajo. Como veremos luego, en el filme *Reinaldo Solar* casi al final de la trama y mirándose al espejo, el personaje reconoce que su lugar está al lado de los revolucionarios y no junto a Rosaura. Acción de reconocimiento de lo que *verdaderamente* se es –un mediocre– también funciona en *Los platos del diablo*. Aquí, cuando Ricardo se mira al espejo, constata su incapacidad como escritor; entre otras variaciones espejeantes del filme.

afuera y lo de dentro son, los dos íntimos; están pronto a invertirse, a trocar su hostilidad” (256).

Esta noción de inversión, de intercambio y modificación desde la ontología, de romper las geometrías entre el afuera/lo de adentro, también interesa como parte de la *construcción narrativa*, del artificio y del contenido. Como se verá, la condensación estará dispersa para mostrarse mejor y la dispersión será el repliegue último de María Eugenia ante el espejo. Revalorizando los matices de esta dialéctica, explorando en sus connotaciones, lo público y lo privado, la voz y el silencio, el cuerpo vestido y el desnudo, el antes y el después estarán enmarcados en el espejo y las ventanas (literales y fílmicas): símbolos y estrategias retóricas de lo de dentro y lo de afuera.

Por su parte, Hanna Arendt en *La condición humana* (2005) establece las relaciones y diferencias entre lo público, lo privado, lo íntimo y lo social. Son esferas interdependientes y conceptos contingentes según las épocas históricas en los que se manifiestan como problema en la organización del ciudadano. Con ella, hay que entender que no todo lo privado pertenece al ámbito íntimo sino a lo social que regula desde esa exterioridad tanto al ámbito privado como al público.

Esta “sumersión” de la esfera pública y de la privada en lo social se realiza porque “la primera (...) se ha convertido en una función privada y la segunda porque ha pasado a ser el único interés común que queda”, surte efecto en la esfera de la intimidad que ahora “parece un vuelo desde el mundo exterior a la interna subjetividad del individuo, que anteriormente estaba protegida por la esfera privada” (84).

Este carácter regulador de la esfera social que rige en buena medida la intimidad del sujeto se resaltarán en *Ifigenia* a partir, por ejemplo, del matrimonio como institución pública que permea y constituye señas de identidad para el ámbito privado. Si María Eugenia conserva su intimidad es, entre otras cosas, para evaluar el impacto de ese ámbito social que ella intenta explorar y que la atraviesa con o sin su permiso. Asimismo, este ámbito privado en algunos momentos de la cultura occidental adquirió el valor de lo privativo, es decir, de la privación de ciertos derechos regulados desde las esferas política y pública, y este aspecto también constituye una experiencia para la protagonista: su vida privada se ve signada por la privación de riqueza, gracias a las truculencias del tío Eduardo y a la privación de la vida que ella había soñado.

Si existen instituciones tejidas en lo privado como cartas de identidad para lo público son el matrimonio y la familia. Ambos, en el caso del filme, terminaran por llenar de privaciones el ámbito privado de María Eugenia. En cierto modo, lo que queda fuera de esta regulación en la novela es la esfera de la intimidad y de la subjetividad mediada por la escritura de su diario. Por su parte, en el filme la intimidad será signo de “estar a solas”, frente al espejo o en su habitación. Sin embargo, en ambos casos, este centrarse en sí misma mientras registra su entorno o su cuerpo confirma el peso específico de lo social que la espera más allá de la puerta de su habitación. Finalmente, la escogencia de estos motivos visuales remiten al imaginario especular de la novela en uno de sus sentidos más convencionales pero, también, más profundos: la María que se mira al espejo, una y otra vez, al tiempo que se (des)escribe en cada una de sus vivencias. Los espejos conforman una puntuación rítmica en la escritura pero, además, en los vaivenes de su existencia; aspectos que, desde otros espesores se plantearon en el filme.

2.1.2.- *Umbrales como símbolos*

Para Jordi Balló en *Imágenes del silencio* (2000) los umbrales en tanto símbolos, imágenes del silencio y motivos visuales constituyen parte de la representación narrativa y del impacto visual de la mujer en la ventana y ante el espejo. En su interesante estudio, dos de los “lugares” que “ocupa” la mujer como imagen –al parecer es casi ya emblemático– son ante los umbrales del espejo y la ventana. Si los ámbitos del imaginario masculino se centran en torno a la figura del pensador –como veremos en los capítulos sobre *Reinaldo Solar* y *Los platos del diablo*–, los de la mujer se diseñan en función de ventanas y espejos como mediadores del deseo, de la necesidad de autoevaluación y autoafirmación, de la búsqueda de libertad, como gesto hiriente o rebelde ante el peso de convenciones patriarcales, sociales o culturales.

Reflexión, autoafirmación, búsqueda, gritos silentes, despojamiento de la máscara, reconocimiento de sí misma son algunos de los tópicos que subyacen al ocupar en medio o ante un umbral. Pero, además, Balló anota un rasgo especial del espejo que nos parece fundamental como marco general: “La imagen especular tiene en el cine un sentido metalingüístico. ¿Acaso no es en sí misma la pantalla de cine un espejo? ¿No experimenta el espectador el mismo efecto escópico que el personaje que se está

observando?” Por lo que su eficacia como motivo radica en que “el espejo es la imagen de la imagen, el lugar donde de acuerdo con Lacan, se produce la constitución de la conciencia del sujeto” (2000:60-61). Además de nuestra propia *exhibición* al seleccionar ciertas películas, por ahora interesa revisar qué sujeto femenino se constituye en su intimidad cuando ante y en torno de sí los umbrales son pasajes de la experiencia.

Desde la semiótica resulta interesante detenerse un momento en la figuración del espejo. Umberto Eco, en su ensayo *De los espejos* siguiendo los postulados de Lacan sobre la fase del espejo, hace referencia a la noción del espejo como “fenómeno-umbral, que marca los límites entre *imaginario* y *simbólico*” (1988: 12). Es decir, que la mediación del espejo permite indagar los caminos de la construcción del yo en tanto imaginario (auto)construido y su referencia universal simbólica.

Resulta casi una tentación indagar cómo se produce en ambos textos la asunción de una imagen especular del yo que se juega su constitución de sujeto. Quizá podría hacerse en la novela, pero una advertencia de Eco nos genera cautela: en cine, el espejo –ya no quien se mira sino el objeto como tal– no es sino un espectro del objeto en sí mismo. Es lo que el semiólogo italiano explica a través del *experimentum crucis*:

reproduzca un espejo en una fotografía, en un encuadre cinematográfico o televisivo, en un cuadro. Estas imágenes de imágenes especulares no funcionan como imágenes especulares. No hay impronta o icono del espejo que no sea otro espejo. El espejo, en el mundo de los signos, se convierte en el fantasma de sí mismo, caricatura, irrisión, recuerdo (40).

En otras palabras, lo importante para el estudio de los signos es el signo-espejo y no la reproducción de los reflejos en éste, que es parte de la función en el filme que nos ocupa. Seguimos la advertencia en tanto escogemos el espejo como una fantasmagoría cinematográfica que media y pulsa, en este caso, la mirada de la mujer. Ahora bien, pese a esta cautela, no hemos podido evitar comparar el espejo “fantasmal” de la película con los rasgos de los signos-espejos explicados por Eco. Por ejemplo, los espejos donde se mira María Eugenia, según el semiólogo italiano, no serían deformantes, ni mentirían porque son planos, designan de modo rígido (nombra una vez

lo que tiene adelante) y pueden comprenderse como prótesis y canal para la protagonista.¹⁸

No obstante, precisamente, en estos aspectos es donde nos distanciamos: los espejos por muy planos que sean sí mienten porque igual contribuyen a la construcción del yo. Asimismo, el nombrar el objeto representado podría suponer una prótesis de autoafirmación al sujeto visto-reflejado. El sujeto elige cómo mirarse en el espejo. Por eso, al encontrarse por sorpresa con un espejo o el reflejo propio en una vitrina resulta casi siempre desagradable. Cada unos de estos elementos funcionan en la película y, por ello en el análisis de la puesta en escena, algunas de estas referencias surgirán en los análisis dentro de un marco más convencional.

2.1.3.- Puesta en escena

Para el abordaje del espejo (y de la mujer delante de éste) como motivo visual y temático, Francesco Casetti y Federico di Chio (1991) ofrecen un modo de “ordenarlos”. Para ellos el umbral es uno de los ejemplos de *arquetipos* dentro del cine; éstos junto con los informantes, los indicios, los temas y *leitmotives* y las figuras integran el primer nivel de representación de la imagen denominado por él como puesta en escena; es decir, categorías que dan cuenta de “los contenidos de la imagen” (126).

Dentro de su propuesta de análisis transversal para el análisis textual del filme, Casetti y di Chio consideran que la idea de arquetipo opera cuando las unidades de contenido hacen “referencia a los grandes sistemas simbólicos que cada sociedad se construye para reconocerse y reencontrarse” (130) y al tomar como ejemplo *el motivo del umbral* en tanto arquetipo fílmico comentan que:

(la ventana, la cornisa, la línea que separa la respetabilidad de la culpa, el pasado del presente, la sensatez de la locura...), explota literalmente en el ámbito del expresionismo, donde se insiste casi programáticamente en la frontera entre lo exterior y lo interior (la puerta), entre lo alto y lo bajo (la

¹⁸ Para otras miradas en torno al espejo, remito, entre otros estudios consultados, a Baltrusaitis, Jurgis *El espejo* (Madrid, Miraguano, 1988). Bornay, Erika: “Imágenes espejadas. Vanitas”, en *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura*. (Madrid, Cátedra, 1994, pp 123-138) o Gregory Richard: *Mirrors in Mind*. (New York, Freeman, 1997).

escalera) entre el día y la noche (el ocaso y el alba), entre el hombre y la máquina (el golem o robot) (1991: 130).

Como bien sostienen su propuesta puede parecer esquemática pero haciéndole caso el umbral como motivo sugerente y sugestivo ofrece un primer aspecto para desde las imágenes en *Ifigenia* nos faciliten evaluar el papel del umbral.

Los críticos e investigadores italianos distinguen dos niveles más de representación fílmica: la puesta en escena y la puesta en cuadro. Aquella se refiere a la “modalidad de asunción y presentación de los contenidos”; la segunda “hunde sus raíces en el montaje y (...) se refiere a las relaciones y los nexos que cada imagen establece con la que la precede o la que le sigue” (126).

Estamos conscientes de que la terminología “construcción del espacio fílmico” puede resultar confusa porque remite tanto al contenido dentro de una escena en concreto como a las operaciones fílmicas (planos, encuadres, ángulos) que la organizan como tal. Por ejemplo, David Bordwell en *La narración en el cine de ficción* (1996) diferencia el espacio fílmico –aspectos gráficos –, el espacio escenográfico –el espacio imaginario de la ficción–, el espacio del plano –montaje–, el espacio sónico y el espacio en *off*. Asimismo, en *El arte cinematográfico* (2002) Bordwell junto a Kristin Thompson hablan de las funciones de la puesta en escena a partir del decorado, el vestuario, la iluminación y el comportamiento de los personajes; pero con el mismo término se refiere a la construcción espacial y temporal como elementos compositivos del espacio en la pantalla (perspectiva, profundidad, color, equilibrio compositivo, tamaños de las imágenes, etc.).

Por otra parte, Josep María Catalá en *La puesta en imágenes* (2001) ofrece un interesante estudio de las operaciones inherentes al proceso del “espacio de la escena”, es decir, en diferentes niveles intervienen por ejemplo: la forma escenográfica (proffílmico), la forma general interna (organización dentro de la puesta en escena de las acciones), el espacio global (naturalista –montaje– y dramático –perspectivas dramáticas–) y la forma general externa (la organización más abstracta, la representación formal de las acciones).

Para efectos de este trabajo, cuando se hable de la *construcción del espacio fílmico* se estará haciendo énfasis en tres aspectos que interactúan entre sí: primero, en

referencias a los juegos entre y dentro los planos de una escena y de ésta con relación a una secuencia, es decir, operaciones de la enunciación fílmica sobre y por el espacio. Segundo, lo que ocurre dentro de ese espacio fílmico: gestos, decorados, colores y las acciones y, finalmente, el hilo dramático y narrativo que una escena o secuencia poseen y despliegan.¹⁹

Estos tres niveles de representación, contenido, modalidades y nexos de las representaciones se interrelacionan y sostienen entre sí y permiten comprender que la puesta en escena no funciona de modo aislado sino en relación al sistema narrativo global del filme (Bordwell y Thompson). Josep María Catalá precisa que la escena es “el lugar donde se produce la transformación del espacio proffílmico en espacio dramático y emocional, donde se combina espacio, tiempo, narración y drama (2001: 234).²⁰

En *Ifigenia* –como en *Oriana*, tal y como veremos en el siguiente capítulo– en lo “insustancial de su drama” como apuntaba el director, además de ser el eje del drama, lo que sucede se muestra potenciado en la construcción del espacio y de los juegos de la cámara: a lo largo de la película los silencios y los ruidos se instauran combinándose con un juego visual que insiste en mostrar ese “nada pasa” de la protagonista.²¹

Además de motivo, el umbral constituye parte integral de la puesta en escena, esto es que el universo representado y el cómo se exponen: tipos de encuadres, ángulos, punto de vista, *raccords* de miradas, son algunos de los elementos integradores. El espejo y la ventana, fundamentalmente, alcanzarán su lugar privilegiado gracias al predominio de los primeros planos sobre el rostro de la protagonista. Más que el espacio íntimo, estos dos objetos serán marcos de los marcos generales –las tomas y los planos– que junto con la banda de sonidos y la musical darán cuenta de la intimidad de la joven.

¹⁹ Mi interés no consiste en problematizar el espacio dentro de las películas; para estudiar la construcción formal como problema el estudio de Catalá es una excelente referencia.

²⁰ Obviamente, sé que me muevo en una constante fragmentación y recomposición de partes que apuntan a una totalidad difícil de abarcar en su manifestación total. De ahí que Casetti y di Chio insistan en que el análisis textual del filme no se trata de aplicar los modelos previos al cine –crítica frecuente a esta orientación analítica. Casetti pero también Jacques Aumont tienen en cuenta la dificultad para analizar un filme toda vez que para detectar su modelo general hay que, primero descomponerlo para luego elaborar una nueva modelización. Modelo que permite, por un lado, “la inteligibilidad” del filme para luego relacionarlo con otros con los que comparte aires de familia.

²¹ En *Oriana*, por ejemplo, retomaré parte de estos apuntes sobre el espacio fílmico porque en este filme la construcción espacial como motivo y rasgo enunciativo también se articula en torno a los umbrales: la ventana, los armarios y la mirada como mediaciones para adentrarnos en la memoria y los recuerdos.

Pero, además, las ventanas serán, también, objeto de cine: aberturas como artificios narrativos. Por esta razón, en el filme, la ventana y los espejos son dobles: como contenido y recursos desde donde se apoya la diégesis y el eje dramático cohesionan la narración argumental y fílmica.²²

2.2.- *Al ritmo de los espejos*

En *Ifigenia* el motivo del umbral transita estos tres niveles: eje dramático, factor compositivo de la escena y organización entre escenas y, especialmente, entre secuencias narrativas, con sus espejos y ventanas que en tanto decorados adquieren un valor dramático. La presencia del espejo estará marcada por un ritmo *in crescendo*: si al principio es mera referencia, al final será fundamental para comprender la transformación de María Eugenia.

Por esta razón, los espejos y las ventanas sin estar todos ubicados “necesaria y exactamente” antes y después de una escena poseen algo que nos parece mucho más sugerente e inquietante: son las marcas más visibles para detectar el cambio en el estado de ánimo de la protagonista y de su cuerpo como *cronotopo* que va quedando cercado, enmarcado y desnudo. Es decir, de cómo la intimidad se muestra y se desnuda en medio de los umbrales fílmicos y narrativos. De este modo, proponemos leer y ver estos umbrales como cronotopos del *cuerpo que va despojándose* de sus disfraces o que, por momentos, intenta retenerlos, ya feliz, ya indiferente. La trama, el discurso y el cronotopo podremos mirarlos de un espejo a otro, de una ventana a otra. En tanto motivo visual cada ocasión puede permitir marcar el ritmo de la “evolución” del personaje dentro de los linderos narrativos fílmicos. Porque, insistimos, no es la joven de la novela, mediada constantemente por lo especular, sino la joven que fílmicamente se nos muestra por la cual, además, podremos hacer conexiones con los espejos de la novela.

²² Sobre el papel del espacio de la casa, María Fernanda Palacios afirma: “todo el drama está contenido dentro de sí misma [María Eugenia] y la novela gira alrededor de un umbral: la frontera de la casa y esos cuantos metros de calle que ella no fue capaz de atravesar” (2001: 241). Este umbral también está presente en la película pero no he considerado conveniente plantearlo porque las casas (la de la abuela o San Nicolás) no alcanzan la dimensión *de espacio conquistado para la escritura*; antes bien, son espacios *funcionalmente cerrados*. Los espacios, aún así, no pierden dimensión de umbrales sino que operan como parte del decorado.

2.2.1- La “imagen”: cercando los bordes de Lulú

El proceso de develar la identidad es la primera clave de la imagen que se ofrece en los títulos de María Eugenia. Cada personaje aparece enmarcado al estilo de las fotografías de época –en blanco y negro– en retratos con poses que más o menos adelantan algo de sus rasgos psicológicos: la galantería de Gabriel, la sequedad y fealdad de la tía María Antonia, la bonhomía del tío Pancho, etc.

La fotografía de María Eugenia es la última de los títulos. Este retraso se inscribe en la atmósfera de suspenso ante la expectativa generada en torno a la actriz seleccionada para el papel.²³ Pero, además, el suspenso ante quién es María Eugenia se manifiesta a través de la estrategia de mostrar para ocultar: en la fotografía aparece una joven risueña con el rostro casi cubierto en su totalidad por un abanico (figuras 1 – 5) .

La mediación de la construcción fotográfica funciona para articular dos tipos de mundo: aquel donde la fotografía muestra los rasgos psicológicos a través de posturas y gestos explícitos y el de la joven, que muestra ocultando, sugerentemente, su imagen. Y se muestra así porque, como veremos, será ella y no los otros la que irá desnudándose.

En la primera secuencia, la primera escena nos acerca progresivamente a una joven que descansa en la baranda de un barco. Se acerca el capitán, la saluda, se despiden sin hablar, y ella mira hacia la primera ventana: deducimos que es el puerto de La Guaira, pero lo que esta joven ve son las luces de la ribera en medio de la noche. Al principio, su rostro está tranquilo, pero de pronto se ensombrece y María Eugenia deja caer su chal al mar. Con este gesto en *close up* se atisba a una joven nostálgica, presintiendo que dejar ese chal parisino es el primer despojamiento que debe realizar antes de cruzar el umbral entre el mar y la tierra, entre París y Caracas.

La descripción de esta joven nos remite a la novela, por ejemplo,

Por fin cuando ya perfumada y puesto el sombrero mi *toilette* estuvo lista, una *toilette* de paseo ¿sabes? Sencilla, sobria, elegantísima, me quedé por lo menos diez minutos caminando, sonriendo, accionando frente a la luna de mi armario, porque la verdad sea dicha, Cristina, aquella rabia que me tenía los ojos encendidísimos desde por la mañana, sumada al escote en punta, al

²³ De hecho, significó el debut de María Alejandra Martí, una de las actrices más destacadas de la televisión y el cine venezolanos y con la que Feo volvería a trabajar en su película *Tosca* en un nuevo rol protagónico.



1



2



3



4



5

Figuras 1 – 5. Mediación del retrato: el rostro en suspenso

sombrero pequeño, al largo velo de *crêpe georgette* y al carmín de Guerlain, me quedaba ...bueno: ¡que estaba yo mejor que nunca! (T1: 116).

Mejor que nunca es la imagen construida desde su corta e intensa vida parisina que se incrusta en las estrechas calles de Caracas. Decir vida parisina es centrar la coartada de la novela y el filme: es un disfraz, un imaginario que ella asume de modo idealizado y que la coloca siempre ante el espejo propio pero que el espejo que son los otros devolverá como imposibilidad. Vayamos por partes.

En la novela su vestimenta, sus modales, sus lecturas y educación provienen del París de cuatro meses que fue el tiempo entre su salida del internado y el tiempo de arribo a Caracas. Digámoslo con las palabras de de la Parra en un fragmento de la carta a Eduardo Gabriel Esponda (junio, 1926 –OE, II, p.212-13):

El refinamiento de María Eugenia Alonso es intelectual: estudios, lecturas, teatro, etc. Y es sobre todo de indumentaria: vestidos de Patou o de Lanvin; las célebres medias de sesenta francos (...); las uñas pulidas como espejos; el eterno rojo de Guerlin (sic), etc. Este género de refinamiento llevado a veces a su grado máximo lo adquiere en París cualquier muchacha bonita y adaptable si cuenta con dinero, en menos de dos o tres meses (...). María Eugenia Alonso no tiene en cambio la soltura de trato, para la cual sí se necesita *tiempo y salones* (Citado por Palacios: 2001: 251). (Cursivas nuestras).

Este género de refinamiento coloca a la joven en un umbral que iremos desplegando a lo largo de este capítulo y que gira en torno a irse quitando su indumentaria ante y por el espejo. No queremos adelantarnos pero esa falta de *tiempo y salones* permitirá, luego, colocar a María Eugenia ante otro modelo femenino, esta vez cinematográfico.

Nos quedamos, por ahora, con la idea de que en la novela ella se cree fielmente su belleza como trazo para ir dejando su presencia. Para cerrar esta parte en la novela, retomamos la clave del perfil estético de María Eugenia en palabras de Palacios: “Es bella como son bellas las muchachas en flor. De allí que sus disfraces de *femme du monde* forman parte del registro paródico de la novela” (248).

Por otra parte, la misma Palacios menciona algunas correspondencias entre la apariencia física de María Eugenia y la de Teresa de la Parra, luego de observar algunas fotografías de ésta. Este desplazamiento es relevante porque resaltan los bordes de otra

mujer –la autora– que también delinea el borde de la identidad y la intimidad de María Eugenia. Dice Palacios:

autora y protagonista comparten una misma rebeldía ante las convenciones exteriores de la feminidad y una inclinación al culto de lo ‘natural’, propio de Artemisa. En la vida independiente, sin sujeciones, de la mujer moderna de los años veinte y en sus atributos emblemáticos: la atrevida falda corta, el pelo *à la garçon* y los cintillos, la retadora boquilla, se muestra una feminidad autosuficiente (249).

Teresa de la Parra, nacida y criada en París, fue la imagen de la mujer moderna proveniente de un imaginario donde, por ejemplo, ir a la moda no era ninguna dificultad para la *mujer bonita*. Al mismo tiempo, es ese París el que trae el infortunio a la familia Alonso en la novela. Y es de esta otra mitad, de esta cara de la mundanidad, de la que emerge un imaginario fílmico en torno a una tercera y última mujer: corresponde, entonces, hablar de la película para acabar en el cine.

Antes de que María Eugenia se deshaga de sus ropajes, como migajas de pan que no le indicarán el camino de vuelta, su figuración nos remite a otra imagen más turbadora dentro de la cinematografía: la de Louise Brooks, la protagonista de *Lulú, la caja de Pandora* (*Die Buchse der Pandora*, 1928) de George W. Pabst.²⁴

Nos apresuramos a plantear que no se pretende una superposición de dos imágenes simbólicas diametralmente opuestas. Siguiendo a de la Parra podemos afirmar que Lulú es la mujer con suficiente *tiempo y salones*, recorridos como para garantizar la *perdición*. Por esta razón, el imaginario de seducción circunda tanto la imagen de una mujer moderna como a la que, por serlo, logra cautivar a los hombres; tal y como en la novela ocurre con el padre de María Eugenia que, desde la mirada de la abuela, se entregó al París de las *Lulús*. Que su vida estuviera remozada por una *Lulú* es un prejuicio que, obviamente, proviene de la mirada provinciana de Caracas.

²⁴ Como bien cuenta Román Gubern (2002), el padre literario de Lulú fue Frank Wedekind en sus dramas escritos a partir de 1892 *El espíritu de la tierra* y *La caja de Pandora* (publicado en 1902). Un filme anterior al de Pabst fue *Loulou*, donde la actriz danesa Asta Nielsen interpretaba a una devoradora de hombres, en sentido literal. Sobre Brooks y su relación con el cine es interesante revisar su autobiografía *Lulú en Hollywood* (Barcelona, Ultramar, 1983). Una interesante re-figuración de Lulú puede verse en el filme *Lulu on the bridge* (1998), escrita y dirigida por Paul Auster.

El mismo título de *Ifigenia* remite al mito de la mujer sacrificada, cercana a la idea de la mujer dominada. Lulú pertenece –como una de sus fundadoras, además– al mito de la devoradora de hombres. En este sentido, un referente fílmico más cercano a la novela y alejado de la película de Pabst, es el filme *Ifigenia* (1977) del director griego Cocoyanis, puesto que aquí los hombres no son, ni remotamente, devorados por la mujer; son más que nunca hombres activos ante mujeres indefensas.²⁵ María Eugenia Alonso –la de cada texto– se aleja del icono erótico, de la ambigüedad sexual y de la idea de la mujer como generadora del *mal de los hombres* seducidos, aspectos que confluyen en el imaginario ficcional de Lulú.

María Eugenia sigue siendo una joven inocente, seductora, coqueta, que adquiere conciencia de su encerramiento social, de su falta de oportunidades para desarrollarse como mujer inteligente y presumida en medio de una sociedad chata y pacata. Lulú, en cambio, es sexualmente activa, conciente de sus capacidades para conquistar; con ella se desdibujan las fronteras entre la seducción y la inocencia, y funciona como pieza clave en el cuestionamiento del supuesto *mal* que (se) crea en su entorno, gracias a figuraciones masculinas, tan inestables como decididas a perderse en la pasión, incluso, a costa de la propia joven.²⁶

No obstante, precisamente, podríamos preguntarnos ¿hasta qué punto la belleza de María Eugenia, ese físico parisino aunado a su encanto y coquetería juveniles, esas costumbres de avanzada –como su afán por leer y escribir– de una joven que se aburre ante la vida monacal de su abuela y de su tía, son mirados como una caja de Pandora por los demás o, más específicamente, por aquellos que encuentran el mal en la belleza

²⁵ Además de la referencia fílmica de la obra de Cocoyanis, llama la atención la ausencia de filmes inspirados en el mito de Ifigenia. Pandora o Hécate, Circe o Calipso, Carmen o Lolita son algunas de las representaciones que prevalecen. Con todo, esta ausencia no creo que sea casual, la sumisión y la victimación que subyacen en el mito de Ifigenia han constituido los fundamentos de opresión contra los cuales las manifestaciones artísticas no han cesado de levantar su voz de denuncia. Por otra parte, tampoco es posible olvidar que la imagen de la mujer devoradora es otra de las caras que con frecuencia se colocan como parte de la demonización de la mujer desde presupuestos misóginos y machistas que aspiran a aleccionar con la imagen celestial –*casi perdida*– de la mujer.

²⁶ De hecho, sobre Lulú se posa una mirada masculina que oscila entre el desprecio y el deseo. Sin olvidar la figura –casi monstruosa– de su padre o el, aparente, final anodino de su asesinato, cuando el doctor Schon conversa con su hijo Alwa sobre las razones para no casarse con Lulú afirma: “Una mujer así no es para el matrimonio” en clara apuesta por su condición de amante inestable y seductora. Luego, se casa con ella *conciente* del escándalo social para pedirle a ella, después, que lo asesine antes de que él lo haga con ella. Todo un periplo tejido por el deseo, el desprecio y la pasión al que Lulú asiste, a veces, desconociendo la enrevesada mirada de su amante o de los hombres que la rodean.

de la mujer y que debe ser canalizado antes de que *coja el camino equivocado*? No es posible olvidar que la María Eugenia fílmica –y por eso la razón de este apartado– antes de su *sacrificio*, antes de su desnudo identitario, linda los caminos del triángulo amoroso. Ella deberá escoger entre la pasión ilícita junto a Gabriel Olmedo y el matrimonio infeliz al lado de César Leal. Además del parecido físico, algo de esa simbología del mal se posa *sobre* María Eugenia, acelerándose, así, su camino al sacrificio.

La imagen física de María Eugenia, las palabras de de la Parra y la descripción de Palacios colocadas anteriormente, no se alejan mucho de la descripción que sobre Lulú hace Román Gubern como:

Peinada al estilo *garçon*, con flequillo negro sobre las cejas, flanqueado por dos melenitas que caían sobre sus acusados pómulos y con la nuca rapada, Louise Brooks compuso una imagen que se correspondía al arquetipo de la *femme-enfant*, en la que los surrealistas vieron la reconciliación de los contrarios postulada por Breton. La propia actriz recordaría en un artículo que “Pabst tuvo la osadía –alcanzando cotas de inmoralidad sin precedentes– de presentar a su Lulú tan ‘dulcemente inocente’ como las flores que adornaban sus vestidos” (Gubern, 2002: 75-76).

Por ahora y considerando sólo la fotografía de los títulos y la escena del arribo a Caracas, indagaremos cómo la imagen física de esta dulzura inocente, de aires parisinos se corresponde con la del filme. En la siguiente parte, veremos en acción a este imaginario parisino al estilo Lulú.

A partir de este puente simbólico de Lulú, constatamos que la presencia física tan de mujer parisina conduce a María Eugenia hacia los espejos. Como objeto y como umbral simbólico, ella se mira en el espejo en cinco ocasiones; sólo en una ocasión se coloca en la ventana aunque, sin saberlo, a lo largo de la trama, se colocará al borde de otras. Para entenderlo mejor hemos organizado el mirarse al espejo de la siguiente manera: las tres primeras veces las hemos incluido en el apartado de la imagen resumen a la imagen retadora; periplo básico de esta sección. La cuarta ocasión cierra las secuencias de San Nicolás y, en una apuesta por *quitarse la imagen y el disfraz llevados* hasta entonces, abordamos el proceso doloroso que delante del espejo supone esta des–imagen. La quinta y última ocasión ante los umbrales espejeantes la hemos denominado “la imagen sin vida”. Veamos ahora cada una en detalle.

2.2.2.- *Segundo umbral. Las auto contemplaciones: de la imagen resumen a la imagen retadora*

En la novela, el espejo es un motivo fundamental que atraviesa todo el periplo existencial de la joven. Mencionaremos dos momentos significativos del proceso de adaptación. Primero, en la carta a su amiga Cristina relata cómo se sintió en el vagón del tren después de despedirse de ella: “que miré frente a mí en el espejo del vagón, y que vi mi pobre carita tan triste, tan pálida, entre aquellos crespones negros que la rodeaban, que tuve por primera vez conciencia intensa de mi soledad y abandono” (T1: 36) Calibrando sus limitaciones y oportunidades, ella irá dando cuenta de sus idas y venidas al espejo. En otro pasaje, indignada porque la abuela le impide tocar el piano por el luto que debería “fingir que lo tienes” (T1: 115) decide salir con el tío Pancho. Para ello, se acicala y se queda “por lo menos diez minutos caminando, sonriendo y accionando frente a la luna de mi armario” (116).

Estampa de belleza que durante el paseo con su tío confirma a través de dos operaciones: *el espejo* que le ofrece la mirada de su tío, al alabar lo hermosa que está, y luego la confirmación de ese reflejo a través del espejo de mano:

Y como empezase luego a enumerar mis atractivos personales y a elogiarlos calurosamente, con un tono terminante de crítico conocedor y exquisito, me fui tranquilizando a poco, hasta que al fin, luego de arreglarme la uña averiada lo mejor posible, mientras él seguía elogiando aún, bastante animada ya, abrí mi saco de mano, y para comprobar la exactitud de los elogios, al tiempo que los oía, me di a contemplarme en el espejillo ovalado. Desgraciadamente, dado el tamaño exiguo del espejo, no pude ver mi rostro sino en dos secciones: Primero la barba, la boca y la nariz; luego la nariz, los ojos y el sombrero; pero no obstante, fue lo suficiente para que asociado el espejo a las palabras de tío Pancho, se evaporase de mi voz aquella humedad de lágrimas (T1:128-129).

Acaso el acoplamiento de las palabras al espejo y viceversa concierta buena parte del proceso de construcción identitaria por la operación escópica a lo largo de la novela, en un permanente juego de miradas refractadas de las que María Eugenia adquiere nítida conciencia. De hecho, considera que su imagen, la “verdadera”, queda

“enterrada” toda vez que ha guardado en su bolso el espejo ovalado: “tras el espejo se ocultó también mi propia imagen que aún así, trunca y a pedazos, es la única que sabe darme suavísimos consejos; la única, sí, la única que sin decir ni jota, me predica resignación, el buen humor, la bondad, la alegría” (129). Si bien en el filme este nivel de conciencia ante la presencia del espejo y de su imagen fragmentada es menor y adquiere dimensión más sólida al final, sin duda, esta visión de sí misma funciona para comprender el progresivo proceso indetitario de una joven que insiste en buscarse en su reflejo hecho refugio.

En el filme, las tres primeras veces de mirarse en el espejo forman parte del proceso de adaptación de María Eugenia en Caracas; este mirarse está en relación con el tiempo diegético y abarca las escenas que van desde su llegada a la casa de la abuela, hasta su imagen ante el espejo antes de irse –viajar– a la hacienda San Nicolás.

De manera lineal, luego de conocer a algunos de los amigos de tío Pancho, de ver en una de sus cenas a César Leal –rechazado por su tío– se resume a modo de rápidas escenas este proceso de adaptación. Con escasos diálogos y con la música ragtime²⁷ de fondo, vemos a María Eugenia en diferentes facetas: intenta coser y calar, leer (poesía o un libro de anatomía), escribir –nunca sabremos qué, pero lo hará con la foto de Chaplin y Buster Kaeton frente a ella–, ayudar en la limpieza a Gregoria o preparar un postre.

En medio de esa cotidianidad, hay tres escenas no simultáneas en las que la vemos ante el espejo. En la primera, ella a modo de prueba se coloca encima un hermoso vestido rosado de lentejuelas, y con coquetería se acerca a su espejo de tres caras. Necesita afirmarse y, como en la cita, el espejo le devuelve la satisfacción de su imagen. Luego, en otra escena, la relación entre la sensualidad parisina y cinematográfica es evidente: en un *travelling* lento y corto la cámara se pasea sobre los dibujos y fotos que ella tiene en su tocador hasta llegar finalmente a un *close up* de su rostro mientras se maquilla. El dibujo que vemos es la portada de la revista Motion Picture –la primera, la de París– donde aparece el rostro de una mujer, de cabellos rubios y maquillada; posteriormente está la foto de una actriz de perfil con sombrero y,

²⁷ Parte de la banda musical extradiegética está tomada de la música ragtime de Scott Joplin, la misma que Marvin Hamlisch adaptó para la ya emblemática película de George Roy Hill, *El golpe* (*The sting*, 1973).

a su lado, un *close up* de la joven mientras se maquilla. Finalmente, en otra escena, sentada ante su máquina de escribir, vemos una foto en la pared donde aparecen Charles Chaplin y Buster Keaton. De hecho, en otra escena, ya habíamos visto el figurín de Chaplin que la joven recorta y pega en un cuadro, como parte de sus distracciones (figuras 6 – 11).

Es decir, probándose el vestido y maquillándose, acompañada de sus fotos, el espejo es la primera ventana donde se refleja y surge el imaginario parisino, el mundo o *los salones* de esta joven. Cine y vestidos como parte de ir a la moda, de marcar su habitación con objetos del mundo que hacen del espacio un lugar vasto. No hay que olvidar el rechazo que le había causado a María Eugenia esa habitación: cedida por su tía Clara, desprendía la simpleza y la chatura que las buenas costumbres tienden a colocar en el territorio de las mujeres hechas beatas.

Tomada de la novela María Eugenia no duda en mostrar cómo debió disimular su decepción ante esa geografía *doméstica(da)* que, progresivamente, será la atalaya desde la cual construirá su escritura y canalizará su imaginación pero, también, su encerramiento y, lo más terrible aún, su aburrimiento. Preciso es decir que en el filme, esa habitación no adquiere ese rol, forma parte de su ámbito doméstico como lo es la cocina o el patio central; en todo caso todo el espacio doméstico puede ser visto como cárcel fastidiosa. Sin embargo, lo que sí se mantiene son los cambios que María Eugenia realiza para arreglarlo a su gusto. Si en la novela es fundamental su muñeca-lámpara, en el filme predominan las referencias cinematográficas: las fotografías de Chaplin, de Buster Keaton o de actrices así como la portada de la revista de cine, conforman parte del atrezzo ingenuamente cosmopolita que María Eugenia trae como equipaje simbólico de la modernidad.

Si en la novela y el epígrafe del capítulo, Pancho le recuerda a María que “el cinematógrafo ha venido a acabar con la ventana” (T1: 120), en el filme, ya se agencia parte de su propuesta subyacente: el cine abre muchas otras ventanas que colocadas en la habitación permiten re-imaginar el mundo ficcional como mediación identitaria de sí mismo, de sus personajes y de los espectadores.



6



7



8



9



10



11

Figuras 6 – 11. La retórica del arreglo parisino

Probarse el vestido ante el espejo –el que tiempo después usará sin la animosidad de esta etapa– no permite hablar de la coquetísima María Eugenia literaria, pero sí de un gesto igual de importante: el resumen temporal donde se suceden las escenas de su adaptación, nos muestra un proceso de domesticación que va a poner en cintura su estilo parisino. De hecho, si de su arreglo personal la imagen que se le devuelve es la de la joven hermosa y presumida, el entorno de este esfuerzo es el espacio de una habitación-decorado. Así, entre el atrezzo significativo de esos objetos-umbrales y el espacio del cuarto como decorado se evidencia la fuerza del entorno que la rodea.

Esta sucesión de escenas-resumen muestra, también, a una María Eugenia que se aburre de sus labores, lo que la llevará a la primera escena de rebelión ante su abuela: tocar el piano –Mozart– ante la mirada reprobadora de su abuela por el luto que aún deben guardar ante la “reciente” muerte del padre. En efecto, el tiempo de luto rodea y justifica las miradas de reprobación ante los ímpetus y las alegrías de María Eugenia; espíritu festivo animado por su tío Pancho y que contrasta con el guardar las formas de vida del resto de la familia.

Como bien señalan Palacios (2001) y Mattalia (2003) respectivamente, cada personaje –femenino o masculino– funciona en la novela para mostrarle a María Eugenia tipos de espejos donde ella batalla para verse o para olvidarse. Son modelos que (le) permiten su propio proceso de modelización. En las reuniones sociales para dar a conocer a la joven recién llegada, es halagada por los amigos de su tío, de los cuales destacamos un personaje que funciona para mostrarle a María Eugenia la vida “interior” de una mujer cosmopolita en una Caracas opaca. Nos referimos a Mercedes Galindo.

Al igual que la protagonista pero en una dimensión más amplia, Mercedes aparece por segunda vez dentro de su *boudoir*, esa habitación apartada del resto de la casa donde conserva, a modo de museo, las pertenencias y souvenirs de sus viajes por Europa. Es la habitación donde ella se refugia para escapar a un hecho que sorprende a María Eugenia: un matrimonio infeliz y tormentoso. La habitación cosmopolita, entonces, encierra ese toque de drama que María Eugenia no asocia a la vida de esplendor parisino. Mercedes es un espejo simbólico y fugaz; no en balde la queja de Mercedes se realiza en un cuarto-umbral: cárcel del presente pero ventana para mirar hacia el pasado espléndido de la otrora feliz pareja. Como en la novela, se inserta un

relato que, a modo de una nueva ventana narrativa, Mercedes emplea para explicar su desolación a María Eugenia. Mercedes le habla de su necesidad de compañía y ante la pregunta sobre si es feliz, responde, mientras hace el gesto de espacio mínimo con los dedos: “*Así de pequeñas son las cosas...en cambio lo que se ha dejado de vivir...*” Relata la historia de la escultura de *Paul y Virginia*: dos niños que juntos se refugian de la lluvia y concluye que lo más importante es “*escampar con alguien que esté muy cerca de nosotros mientras dure la lluvia*”.

Ante su mismidad, tristeza y resignación le plantea a María que “*no todo el mundo tiene que pasar por lo mismo. Tú lo puedes intentar...Gabriel y tú*”. Más mencionado por Mercedes que mostrado fílmicamente en toda su fuerza de galán seductor, hombre inteligente, encantador y novio ideal para María Eugenia –no así en la novela–, Gabriel ya había aparecido de modo fugaz escenas antes. Desde Mercedes, Gabriel y María Eugenia representan la fantasía redentora a su propia experiencia. Quizá, en parte por haberse encontrado con la “vida real” de Mercedes en la siguiente escena, vemos a María Eugenia arrepentida ante su abuela con quien había discutido sobre sus visitas a Mercedes. Poco más que considerada, la *vida alegre* de ésta pone en alerta a la recatada abuela, que teme por la imagen y las buenas costumbres de su nieta.

Pero es esta imagen de joven arrepentida ante su rebeldía por vivir la que, de alguna manera, recibe a César Leal. En efecto, en la secuencia siguiente, María Eugenia lo encuentra en su casa dado que, además de amigo, había ayudado a la abuela en “*unos asuntos de sucesión en el ministerio de Hacienda*”. La joven lo había visto antes en la fiesta de bienvenida organizada en su honor por Pancho. Veamos, brevemente, los roles de Leal en ambos textos.

En la novela, Gabriel Olmedo y César Leal aparecen en momentos diferentes y diferidos en el tiempo. Aunque todos los amigos del tío le auguran un buen matrimonio con Gabriel, éste la defrauda. Mientras ella está en la hacienda San Nicolás, donde su abuela la ha mandado, precisamente, por andar junto a su tío con personas poco honorables, a su juicio, Gabriel se casa con la hija de un hombre importante dentro del mundo de la petrolera. Pasan dos años y María Eugenia decide retomar la escritura de su

diario, momento en el que nos enteremos de que tiene novio. Un César Leal del que, al menos al principio, cree estar enamorada y con el que se siente muy complacida.

Singladura distinta se realiza en el filme. Para empezar, no sólo es que Leal y Gabriel lleguen a ocupar el mismo escenario –en las últimas escenas del velorio de Tío Pancho, lo que potencia, además, que la elección de María Eugenia será entre uno de los dos– sino que Leal aparece simultáneamente a la llegada de ella, y desde el inicio su figuración irá en progresivo aumento o en progresiva estridencia, como se prefiera, del hombre poderoso, indolente, vulgarmente refinado pero capaz de ofrecer a María Eugenia algunas de las mejores ocasiones para encontrarse a sí misma, como veremos luego. Es Leal quien doma a esa Lulú coqueta e ingenua pero lo suficientemente hermosa y tentadora para que la atrapen las rígidas convenciones morales y sociales.

En esa cena de bienvenida, Pancho le dice que en su casa hay “*artistas, intelectuales, gente con la que se puede hablar*” y en ese momento entra Leal provocando el rechazo del tío “*Y ése ¿qué hace aquí?*”, pregunta asombrado y ante la interrogante de María Eugenia sobre ese personaje responde: “*La perla de César Leal*”. No es ni artista, ni intelectual sino un funcionario público que goza del prestigio económico con el que se deja ver por el ambiente intelectual, en clara referencia a la imagen del arribista social.

Leal gira en torno a la ampliación y los añadidos y éstos llevan la huella de lo moderno: cines, teatros, hipódromos, paseos, discusiones sobre los problemas del país, etc., entran gracias a un personaje tan correcto en sus formas como petulante en sus contenidos. Uno de esos añadidos que recargan su imagen se produce en el segundo encuentro en el que él invita a María Eugenia a presenciar el primer vuelo y aterrizaje de un aeroplano en Caracas; escena en la que, además, es él y no ella, quien tiene la ocasión de subirse al aeroplano gracias a sus contactos sociales. Si Leal, entonces, es sinónimo de la vida moderna, nos atrevemos a incorporar una breve anécdota que explica, en parte, el simbolismo de su presencia. Se dice que, en efecto, ese primer vuelo se realizó sobre Caracas a cargo de un piloto italiano a quien el General Juan Vicente Gómez había invitado; de hecho, históricamente, se considera una contribución del dictador al nacimiento de la Fuerza Aérea venezolana. Se cuenta, además, que ese avión fue trasladado desde el puerto hasta Caracas sobre una carreta. Pues bien, Leal es eso. Esa Caracas moderna, a la última, pero llevada sobre el atraso y

la vulgaridad. César Leal aparece, entonces, como un hombre *moderno* con mentalidad tradicional, rodeado de automóviles, aviones, óperas, cines, lujos y confort pero manteniendo las formas tradicionales, más bien rígidas y despóticas, de funcionario demagogo que se pasea con María Eugenia en la exhibición cediéndole sus atributos a la joven. Ésta se aburre al lado de este hombre que no la deja “subirse al avión” pero, como veremos, no pasará de la queja.

Molestos por las reuniones indebidas en casa de Pancho, la abuela y el tío Eduardo deciden castigar a María Eugenia enviándola a la hacienda. Sin embargo, antes de este viaje, María Eugenia ve por segunda vez a Gabriel Olmedo. Esas reuniones, sin duda, suponen un espejo mágico para María Eugenia: recibe halagos por su belleza y su talento ante el piano; imagen que refrenda este joven, ahora, enamorado. Admirado por su forma de tocar el piano le declara su amor. *Travelling* circular en plano medio mientras están muy juntos. Él le dice: “¿qué si me gusta? Déjeme decirle. Usted no tocaba el piano, usted me tocaba a mí...Y no tocaba, me arrancaba”. Al intentar besarla, María Eugenia corre asustada hacia su tío Pancho.

Con esta escena para todos debe quedar claro el “amor” o, si no, la pasión de Gabriel por María Eugenia. Esta declaración es la garantía del amor que ella se llevará a San Nicolás; garantía, además, de su propia imagen de mujer conquistada. Por eso este primer apartado –que había empezado con ella mirándose al espejo como una más de sus actividades– se cierra con ella frente al espejo colocándose el sombrero de cazadora. Sólo la vemos en primer plano sin ropa (deducimos su desnudez); se mira, sonrío un poco, se coloca el sombrero confiando en sí misma pero también vistiéndose para la ocasión. La osadía y el coqueteo minimizan el efecto del castigo. (Figuras 12 – 15).

Esta escena es, especialmente, importante porque se coloca por primera vez a una María Eugenia dueña de lo que siente. Aquí, siguiendo a Balló, el juego ante el espejo gira alrededor del poder y del control de la feminidad: “De tan íntimo como es, el espejo es un objeto que tiene propietaria. Controlar el espejo, y la imagen que nos devuelve, es una forma peculiar de poder” (2000: 72). Y esa propiedad se convierte “en un reino de la feminidad” (73).

Sola y desnuda ante el espejo, María Eugenia se *viste* sólo con el sombrero como reto al castigo del que se sabe víctima. En este momento, la Lulú se despoja de sus

ropajes para vestirse de cazadora, gesto que nos remite a otro espejo arquetipal: Diana, la cazadora. Su rostro serio, al principio, y complacido, después, nos adentra en una subjetividad que intenta no quedarse intimidada porque logra apoderarse de sí justo delante del espejo. La privacidad no es signo de privación sino de conquista. Autoafirmación, feminidad, poder y juego todo en una misma pieza de autocontrol que, no por azar, será vital en las siguientes secuencias de San Nicolás a las que nos referiremos enseguida.



12

13



14

15

Figuras 12 – 15. La imagen retadora ante el espejo

No estimamos que Lulú sea el espejo invertido de María Eugenia; más bien, es su modelo en tanto figuración de finura y belleza, de buen gusto y actitudes progresistas aunque un tanto ingenuas. María Eugenia recuerda lo que “una mujer con esa apariencia” puede o no alcanzar. Lulú es la imagen de la mujer que en la novela surge

como la amenaza para esa María Eugenia arruinada y hermosa, fantasiosa y alegre, por lo que es necesario casarla. De hecho, si por su belleza es alabada por todos – especialmente por los hombres– si esa misma belleza constituye uno de sus grandes logros reafirmados y refracta por el espejo, será esa belleza la que tendrá que ajustar al gusto de un opresivo y recatado César Leal.

2.2.3.- *Tercer umbral. Herirse delante del espejo*

La joven con sombrero de cazadora, coqueta y controlada delante del espejo reúne el imaginario femenino que arriba a San Nicolás. Su estancia en esta hacienda, alejada de la ciudad, representa un viaje hacia el interior de sí misma en el que sufrirá transformaciones vitales que marcarán el resto del filme. Es el tiempo de mayor exposición del imaginario de la Lulú para luego ver su caída y desaparición.

Si algo es particularmente especial en estas secuencias es toda la vestimenta de *mujer con tiempo y salones*: más de club de campo que de una hacienda, el contraste es la operación retórica entre la belleza de la joven y lo silvestre y austero del entorno natural.

Sin duda, un nuevo umbral enmarca esta etapa del imaginario femenino, esta vez, a modo de cronotopo. San Nicolás, hacienda de la que fue despojada por su tío materno Eduardo y su esposa María Antonia. Es el paso de la riqueza a la pobreza, del hogar al hospedaje. Por esta razón, las escenas para llegar y, finalmente, entrar a la hacienda se dan sólo cuando el tío Eduardo o María Antonia lo deciden. Son umbrales a los que entra con lentitud y cuidado, con cierta timidez y nostalgia pero vestida de ímpetu e ilusiones.

Durante su estadía, María Eugenia está acompañada por María Antonia, esposa de su tío, y los tres hijos de ésta. En la novela no sólo son cuatro sino que Pedro José – Perucho como ella lo llamará– es un adolescente de unos trece años, mientras que en el filme su primo es un poco más joven que ella y, además, goza de un privilegio: logramos –durante unos segundos– ver a su prima a través de sus ojos en clara afirmación de su enamoramiento.

Podríamos señalar la relación entre la naturaleza desbordante y el despliegue de la sensualidad de María Eugenia. De hecho, ella y su primo, en clara complicidad,

hacen largos paseos por el campo. Sin embargo, antes de ver el cuerpo de María Eugenia desde la mirada de Perucho, hay una escena –otro añadido– donde se expone la sensualidad y lo “terriblemente” maravilloso del encanto parisino y cosmopolita de María Eugenia. Es la escena en la que ella en el patio de la hacienda, ante la mirada encantada de sus primos y la de reprobación de su tía, cuenta la vida de un actor de cine. Las niñas y Perucho la oyen extasiados, mientras ella relata la vida de aventuras y curiosidades de este actor quien, además, hizo una película en la que bailaba un tango. Que tango y sensualidad son más que sinónimos no es una novedad; como tampoco lo es que este tándem conserva mucho de la tragicidad en la que se ven envueltos los (des)amores. Pues bien, María Eugenia le pregunta Perucho si sabe bailar tango. “*Yo no sé bailar nada*”, responde él. Ella lo invita a bailar, lo coloca en medio del patio y mientras lo abraza por la cintura y juntan las manos para bailar, le dice: “*tú me llevas*”. Y comienza una música de tango –extradiegetica– a partir de la cual todos imaginamos el baile. La presencia de esta música que nosotros oímos y ellos “representan” genera una de los pocos momentos donde rozamos un aspecto central del relato literario: la imaginación de María Eugenia nos arrastra a leer sus escritos; desde ella nos emocionamos.

Mientras ella y su primo bailan a lo largo y ancho del patio, contamos con las miradas atónitas de la tía y de una de sus amigas. En efecto, María Eugenia encanta y eso lo sabemos además porque la seriedad y la pacatería de la mirada de la tía nos lo recuerdan. Y aquí sí aparece el verdadero modelo opuesto a María Eugenia, y lo decimos en sentido fílmico. Para terminar el baile, los jóvenes se han acercado hacia la tía y el baile acaba no sólo cuando concluye la música, sino cuando ellos asumen la postura final: ella sostenida por el brazo firme de Perucho, echa hacia atrás su cuerpo y su cabeza, de modo tal que cuando termina, vemos lo que ella ve: de modo invertido están la tía y su amiga en correlación exacta con el mundo que la espera a través de esos ojos (figuras 16 – 19).

Como detalle curioso, casi al inicio de la novela, la imagen represiva de María Antonia se media por la vía cinematográfica. Toda la figuración opera desde la hiperbolización de sus “enormes ojos con las enormes ojeras” nada banales sino antes bien “tanta negrura brillante asomada a tantísima negrura opaca viene siendo algo así

como una tragedia espantosa de cinematógrafo de esas que pasan entre apaches con puñales en un cuarto oscuro” (T1:63).



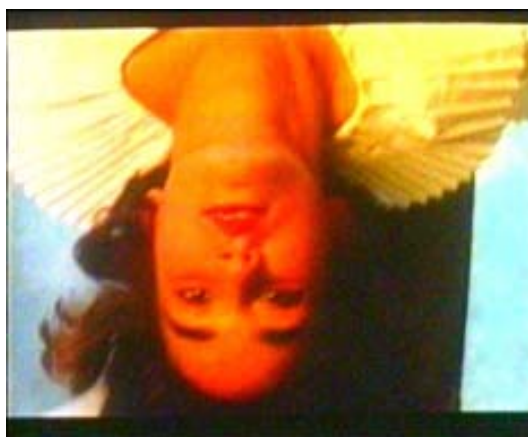
16



17



18



19

Figuras 16 – 19. La “Lulú” de la familia.

Si en la novela, el imaginario de la tía pasa por esa re-figuración fílmica, en la película también el cine, comentado y bailado por María Eugenia, descubre la negrura de una mirada punitiva que destella en el reluciente patio. En ambos textos, la posibilidad de re-imaginar el mundo por la vía del cine resulta una ventana abierta para la exhibición tanto de los defectos de los otros como de los deseos propios.

María Eugenia es una *Lulú inofensiva* pero re-cargada con la fuerza y el estigma de ese simbolismo, gracias a la mirada disciplinaria del entorno. De hecho, desde esta perspectiva, no es casual que sus finos modales y su elegancia, con los que logra cautivar a sus primos, desagraden a la tía porque son menos buenos hábitos que majaderías de una niña pobre.

En la novela, ella siente que se venga de María Antonia cuando logra dominar a Perucho: “Nada es comparable al poder que ejerzo sobre Pedro José, y al culto casi fanático que éste me profesa” (T1: 269). Versos, flores, compañía, solidaridad...su *Perucho* –como lo llama pese a la reprobación de su tía– se rinde ante ella. Pero, además, en la novela Perucho sufre una transformación simbólica:

Yo comencé siendo amiga suya, con un compañerismo muy despreocupado y muy infantil (...). Pero desde el día en que María Antonia dijo por primera vez aquello de ‘¡Qué feos y qué peligrosas me parecen esas intimidades con los muchachos varones!’ sin saber por qué, Perucho comenzó a tener a mis ojos un inmenso interés; su presencia fue para mí la presencia animada del amor, y así como los niños juegan con sus trenes (...) yo me puse desde entonces a jugar con Perucho, como si éste fuese mi juguete y también lo disfracé de realidad, porque en mi imaginación se me ocurrió convertirlo en Gabriel (T1: 276).

La *Lulú* que la tía mira, despierta en María Eugenia el desafío de controlar al adolescente, de abrirse a la idea del amor y de concretarlo en torno a su re-figuración como Gabriel. En el filme, María Eugenia se enfrenta a un joven apuesto al que intenta suplantar o mirar como a Gabriel pero que se impone por sí mismo, logra turbarla y la mujer retadora del espejo se enfrenta por primera vez a su deseo por un hombre.

En este sentido, el baile es la máxima expresión de esta *Lulú* socialmente construida. María Eugenia, la joven hermosa y coqueta, segura de sí misma, a partir de aquí no es más *Lulú* porque este modelo proviene de la tía, máxima mirada de reproche, después de la de la abuela. Quien surge a partir de aquí es la joven que atraviesa un nuevo umbral: el despojarse, el desnudarse como parte de toda una puesta en escena donde se concentran la escritura y el deseo.

Si en la primera parte aparece varias veces ante la máquina de escribir, en San Nicolás, como en la novela, sigue escribiendo mientras hace los paseos con su primo. En estas secuencias, vemos a una María Eugenia que despliega su saber y finuras

cosmopolitas. En la novela, la cadencia de los espejos se reitera en San Nicolás donde, por ejemplo, se sienta muy quieta sobre una piedra “para que el río al pasar me cante mi poema en sus murmullos y me lo vaya enseñando en su espejo” (T1: 274). O en la carta que le escribe a Gabriel coloca: “Te quiero, porque vives y te mueves en mí, tan animado y tan hermoso como si yo fuera el espejo inmóvil y tú fueras la viva imagen que en él se asoma y se contempla” (T1: 282).

Pero a diferencia de la novela, en el texto fílmico se representó la pasión amorosa que ella puede sentir y generar al mismo tiempo hacia su primo: no sólo Perucho es objeto del deseo de María Eugenia sino que mientras le escribe a Gabriel o llama a Mercedes para saber de él, la cámara la focaliza mientras entre atenta e interesada busca a su primo. Así, se superponen dos miradas: por un lado, la de María Eugenia hacia su primo y de éste a ella y, por la otra la de ella mientras él es objeto del deseo de otras dos mujeres que se le acercan al joven para conversar mientras ella habla por teléfono con Mercedes.

También acude al río y se sienta a escribirle a Gabriel pero reconociendo los atractivos físicos de su primo; las escenas llevan este ritmo entre lo que escribe y lo que ve:

a) *“asumiendo la pequeña distancia... ¡Cuántas esperas! ¡Quién dice que esta locura, asediada por siempre y mirada probaría la bondad...”* Perucho se resbala y ella se ríe.

b) *“Sólo considerándolo así podrá ocurrir lo impensado. Sólo la presencia del riesgo, Gabriel de una audacia como la nombrada...”* Ella mira a Perucho en el árbol y se siente atraída

c) *“Y me parecieron, Gabriel tan fuertes y gráciles, tan blancas y poderosas que no resistí la tentación...”* Perucho sin camisa se lava los brazos en el río. Ella de espaldas, se voltea a mirarlo y se siente atraída. Se seca el sudor del rostro, él le recuerda que ya es la hora de regresar y escribe, finalmente: *“Una espera que será, quizá, divina y dolorosa. Un espacio en el que tú y yo saldríamos...”*

La alternancia entre lo que escribe y lo que ve hace genera el efecto contrario de la novela: mientras en ésta Perucho es visto como Gabriel, en el filme Gabriel es visto desde Perucho para terminar, finalmente, viendo sólo a éste. Ella desea a su primo y es al ritmo de ese deseo como surge la carta que nunca enviará a Gabriel. María Eugenia

desea y, quizá, este es uno de los logros del filme dentro de su modelo narrativo, incluso menos esquemático que su “duda” sobre si irse con Gabriel o quedarse con Leal: es la única ocasión del filme donde la niña-mujer actúa de modo menos convencional ante su la espontaneidad de su deseo.

Es el despojo de sus ropas parisinas para dar paso al *cuerpo desnudado* por la emoción de la joven ante su deseo; la pobreza y el despojo económico padecidos por María Eugenia quedan soslayados en San Nicolás, donde entre evocar a Gabriel y mirar a su primo se muestra juguetona, pícara, sensual y romántica. Es en este marco, donde en la novela, por ejemplo, ella desea “conocer con mi cuerpo los frescos y bulliciosos secretos de mi pozo dormido y quise bañarme” (T1: 274) para intentar perder “como nunca la noción de mi propia existencia” (275); en la película, en cambio, *la existencia* se manifiesta en discretísima exhibición de su cuerpo, como si de alguna manera, la cámara se ajustara a la mirada recatada del tiempo diegético (figuras 20 – 23).

En medio de la naturaleza, la vemos bañarse entre temerosa y deseosa de la mirada de su primo. Éste la vigila de espaldas sentado en lo alto de una pequeña ladera, pero, por un instante, cede a la *tentación* de girar la cabeza y observarla. En ese momento, vemos junto a él la espalda desnuda de María Eugenia que logra perturbarlo mientras, en silencio, vuelve la cabeza. Este cuidar la mirada del otro que se muestra en planos alternativos es lo que activa el código del deseo. Además del desnudo, lo mejor es su “saber que está desnuda” porque Perucho es de los pocos –si no el único– que adquiere el punto de vista de la cámara para mirar a su prima. Vemos por él y desde él su deseo, así como antes la hemos visto a ella mirarlo sin saber muy bien por qué. La espalda desnuda de su prima es suficiente para completar el círculo del deseo abierto por la joven mientras bailaba y escribía.



20



21



22



23

Figuras 20 – 23. Las miradas del deseo

Después del baile y del desnudo, viene la secuencia que cambiará –cerrará– el imaginario visto hasta ahora. La fuerza de la realidad entra por boca del personaje gris de María Antonia. En la cena –¿de ese mismo día? –, anuncia que leyó en el periódico la noticia del matrimonio de Gabriel Olmedo. La escena no pudo ser menos dramática: la voz de la tía entra en la banda de los ruidos cada vez más lejanos mientras la cámara se acerca poco a poco al rostro de María Eugenia para, finalmente, hundirse –y nosotros con ella– en un primerísimo primer plano sobre sus ojos.

En la siguiente secuencia, sentada en su habitación toca los libros enviados por Gabriel. Se levanta hacia el espejo, y en plano medio y en silencio, con la mirada perdida en el espejo se lastima, primero, al pasarse la mano por la sien y, después, en un

movimiento tan lento como fuerte, se quita la pintura de labios. Sin apartar la vista de su rostro, se saca el vestido, se despoja del sujetador para quedarse desnuda, quieta y sombría ante su reflejo (figuras 24 – 27).

Ante este umbral se expresa el impacto de la noticia. Se autorregula como víctima del desengaño amoroso, se castiga despojándose de los salones parisinos, desmaquillándose de atrezzo identitario. Si al inicio, ella se desprendió de su chal y, luego, se desnudó en el río como manifestación natural de su deseo, en esta ocasión se arroja una mirada reprobatoria y autocontenida.

Un apunte teórico es imprescindible para fijar la dimensión del espejo: el cuerpo femenino es un *cuerpo* que se *desviste* y se *desnuda*. Estas tres operaciones –cuerpo, cuerpo vestido y cuerpo desnudo– son instancias fundamentales para indagar en la conformación de la subjetividad femenina al tiempo que se atienden las mediaciones que lo regularizan. Ésta es parte de la propuesta de Lynda Nead en su estudio *El desnudo femenino* (1988). En el marco de la revisión dentro de la historia del arte, Nead propone que el *desnudo femenino* es un tema simbólica y significativamente vital dentro del arte porque, en parte “simboliza la transformación de la materia de base de la naturaleza en las formas elevadas de la cultura y el espíritu” (1988: 13). Es decir, el desnudo es la transformación elaborada desde –y por– el arte de modo tal que el *cuerpo* –materia informe– se regula en desnudo –forma– al ser punto de mira del arte.

El desnudo, entonces, primero resulta una construcción mediada, regulada y fomentada por la Cultura (la alta) y, segundo, también pone en juego los límites y bordes que lo regulan (si *excede* los bordes, puede pasar el umbral del arte para formar parte de la pornografía, por ejemplo). Siguiendo a Derrida, nos advierte sobre el carácter problemático de los bordes como fronteras entre lo interior y lo exterior, lo formado y lo deforme.²⁸

²⁸ Interesante es la revisión que hace de los binomios que han marcado la tradición de la historia del arte desde los presupuestos de Platón, Descartes o Kant, entre otros, sobre la separación entre cuerpo y alma, lo ideal y lo real. Algunos de estos binomios son revisados por la autora en la obra de Kenneth Clark en su ya emblemático libro *El desnudo*. Parte de la idea de que el estudio del desnudo femenino implica un estudio del sujeto femenino (y del masculino, porque, como bien afirma Nead, parece que *el desnudo* es una categoría (a)propia(da) sólo de la mujer) pero también, de la formación discursiva del desnudo femenino, así como de los diferentes tipos de representación del cuerpo femenino (fotografía, revistas y pornografía, entre otros) poniendo énfasis, por un lado, en la fragilidad y altísimo nivel de regularización de los bordes de ese desnudo y, por el otro, en los desplazamientos entre lo interior y lo exterior.



24



25



26



27

Figuras 24 – 27. Despojamiento parisino ante el espejo.

Esta operación implicaría una interesante transformación en el filme *Ifigenia*. En principio, todo (el) desnudo de la película sería una regularización –del arte fílmico– del cuerpo a ser mostrado. Es decir, un cuerpo despojado de ropa que implica cierta confusión, ahogo e indefensión para ser vestido por el arte fílmico mediado por el reflejo del espejo.

Para revisar la construcción del cuerpo en el arte Cfr. Alfano Miglietti, Francesca. *Extreme Bodies. The Use and Abuse of the Body in Art*. (Milano, Skira, 2003). Butler, Judith, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. (México, Paidós, 2002), Corbin, Alain (dir.). *Historia del cuerpo (II). De la Revolución Francesa a la Gran Guerra*. (Madrid, Taurus, 2005). Danto, Arthur: *El cuerpo / El problema del cuerpo*. (Madrid, Síntesis, 2003).

Si como afirma Nead “el desnudo es el cuerpo re-formado más que deformado” (1998: 30) digamos que el cuerpo de María Eugenia mientras más se desviste más regularizado se muestra: no sólo por el borde fílmico sino por el espejo, ante él su mirada y las que recibirá en las escenas finales regularizan culturalmente esa desnudez. Delante del umbral del espejo se representa el paso del cuerpo despojado de ropa al desnudo que empieza a vestirse de otras regularizaciones, vale decir, de otros umbrales.

Nead señala la importancia de revisar la dicotomía entre cuerpos despojados de ropas “confusos e indefensos”, y el cuerpo “vestido” por el arte puesto que “(n) puede haber un cuerpo sin ropa que sea <otro> del desnudo.”²⁹ Como se verá, esta especie de coexistencia será importante para la parte final de *Ifigenia*. Pero, por ahora nos preguntamos: ¿Disfraz que se ve obligada a quitarse? Sí, pero este desvestirse, este irse quedando sin ropa si, por un lado, puede ser *liberador* porque se enfrenta a su propia realidad, por el otro, la presencia de la violencia hace de la indefensión y de la confusión un autocastigo. El error de haber creído en ilusas convicciones se paga con la indefensión al tiempo que se sanciona esa debilidad. María Eugenia se despoja de lo que creía ser para verse como es: una joven pobre, sin el glamour parisino –incosteable–, sin poder refigurarse en esos *salones* y preparada para ser rescatada por la familia.

Ese disfraz formaba parte de su vida; era menos una impostura que una ilusión de vida aprendida. De lo que María Eugenia se desprende es de su feminidad, ésa que habíamos visto anteriormente mientras se colocaba el sombrero de cazadora o la hacía bordear la ribera del imaginario de Lulú. Se aleja de ésta, además, hiriéndose mientras se pasa con fuerza la mano por sus cabellos y por sus labios, gestos que, como bien nos recuerda Balló, resultan “la mejor forma simbólica de herirse en su más profunda intimidad” (2000: 75). Autocastigo ante la toma de conciencia de la futilidad de todo lo que ella es, viste, mira y refleja. Es la experiencia íntima casi por la vía del

²⁹ Es sugerente lo que señala con relación a Clark y a John Berger (que reitera la división de Clark sólo que invirtiendo la oposición cuerpo sin ropa/desnudo); para ambos críticos “el cuerpo sin ropa es de alguna manera más libre de mediaciones, que es semióticamente más abierto y representa el cuerpo liberado de la intervención cultural” (33). No comparto esta idea. No dejo de preguntarme por cierto idealismo que puede desentrañarse de esta idea porque ¿qué sucede con los cuerpos que “son desvestidos” con violencia, los cuerpos harapientos? ¿son un intermedio entre la libertad y la opresión? ¿todo se resuelve con la asunción artística como reguladora que *viste al cuerpo* haciéndolo harapiento o violado? ¿en qué medida un cuerpo sin ropa es *libre* cuando su desnudez ha sido provocada por la violencia? ¿Sólo se debe a la estética de la *barbarie*? Y no sólo me refiero a la violencia cotidiana (robos, violaciones o vejaciones) sino, incluso, a fotografías donde las rasgaduras en los ropajes forman parte del glamour o de lo chic en las portadas de las revistas de moda.

despojamiento en San Nicolás donde se cierra el ciclo de amor-desamor, de coquetería y feminidad que había marcado hasta ahora el comportamiento de la joven.

Con matices, vinculamos esta escena con la novela. Aquí, María Eugenia se reafirma ante el espejo, regulado, a su vez por la escritura: “delante del espejo (...) me miro en los ojos, y mis ojos y yo nos sonreímos juntos largamente en plena satisfacción, porque comprendemos que a pesar de todo el sufrimiento y la humillación, soy yo, ¡yo! quien delante de Gabriel triunfará para siempre en este torneo de su amor” (T2: 51). Si bien esta respuesta sugiere de una joven decidida, no es posible olvidar que ella exagera, y que la retórica grandilocuente de su imagen como símbolo de revancha, la coloca justo allí donde no puede verse: indefensa y dolida ante el desengaño.

Ambos personajes en este contexto se autorregulan. Como afirma Nead esta mujer desnuda “(e)stá enmarcada –se experimenta a sí misma como imagen y representación – por los bordes del espejo y entonces juzga los límites de su propia forma y pone en práctica cualquier autorregulación que sea necesaria” (1998: 25-26).

Lejos de esta actitud de afirmación producto de un amor propio herido de la novela, en el filme esa autorregulación pasa por el silencio, la lentitud y el castigo, como hilos conductores de la humillación implícita al tener que despojarse de sus vestiduras. Ni siquiera al final del filme donde ella se mira al espejo se manifestará la joven que en la novela sigue buscándose y autoafirmándose.

En el filme, ante ese espejo surge la María Eugenia que predominará hasta el final: una mujer con emociones auto-reguladas. En esta operación se evidencia uno de los efectos de los cambios en el modelo narrativo fílmico y el literario. En aquél es la decepción amorosa la que sostiene su actitud de retraimiento; en éste, María Eugenia no sólo se recupera, sino que es capaz de experimentar la vida, de rebelarse, escribirse, reírse o fantasear como claves de su proceso identitario. En el filme, en cambio, se impone el drama de la tradición: la joven herida de amor, casi incapaz de expresar sus emociones de alegría –matizaremos el *casi* después– pero desplegando su mismidad hasta que la muerte de tío Pancho, en la última parte del filme, la re-animan para volverla a sumir en la tristeza y en la indefensión.

2.2.4.- Cuarto umbral. Ventanas y espejos de la emotividad silenciada



Figura 28. Desde la ventana, la joven silente atisba su futuro: César Leal.

La luna en una larga toma fija sirve de puente temporal entre la escena del desnudo en San Nicolás y la nueva etapa en la vida de María Eugenia. Al *tempo* y al ritmo de los espejos se incorporan nuevos umbrales como son las ventanas del atrezzo y las metaficciones. Dividimos esta sección en dos partes: la que acontece desde que ella abre la ventana de su sala hasta la escena en la que Leal, finalmente, la besa para sellar el compromiso de boda. La segunda parte ocupa todo el desenlace y el final, y va desde la escena de la enfermedad del tío Pancho hasta el desnudo final del personaje y de la actriz ante el espejo.

Antes continuar, hacemos un inciso sobre los tiempos de la diégesis. Sobre la construcción del tiempo opera *la reducción*. El tiempo específico de la escritura en la novela funciona como una fuerza centrípeta pues las elipsis, las digresiones, las descripciones de su entorno, sus proyecciones futuras o su recuento de parte de su infancia, hacen que los tiempos se crucen y entremezclen en un orden de escritura que deja todas las pistas para seguirla en su periplo vital. En el filme, el tiempo enunciativo

es lineal y cronológico, y establece su propio régimen de resumen. Al principio se suceden las escenas de su proceso de adaptación, luego vendrían las de su estancia en San Nicolás y, ahora, toca el turno a la retórica de Leal. Como veremos, esta relación episódica de la narrativa dará paso a la fragmentación más minuciosa de tiempos más breves.

Comentamos, anteriormente, que sería gracias a Leal y no a Gabriel por quien conoceríamos la *nueva* intimidad de María Eugenia. Lo interesante de esa representación masculina radica, no tanto en que sus posibles enemigos –Olmedo– están desaparecidos de la escena, sino en lo recargado de su presencia. En la novela, Leal es el pretendiente formal y aburrido que aparece *después* de Gabriel, y de su imagen sosa y pedante se encargará la mirada de María Eugenia *antes* de que Leal pueda actuar de modo definitivo en su vida.

En el filme su presencia está cruzada por dos miradas opuestas. Una es la de rechazo proveniente del tío Pancho y, la otra, es la de la aprobación dada por la abuela. Podríamos elegir cualquiera de las dos miradas, si no fuera por el despliegue de su figuración en la segunda mitad del filme, de la que María Eugenia será su mejor compañía, muy a su pesar.

La película se concentra en mostrar los detalles de ese proceso de noviazgo. Fílmicamente hablando, las dos escenas breves e intensas que rodean a Gabriel no compiten ni en intensidad, ni en tiempo con las ampliaciones y añadidos sobre el Leal. La entrada de este personaje está mediada por el umbral de la ventana desde donde María Eugenia reposa (figura 28). Esta etapa se abre con una puesta singular: a modo teatral, la escena está oscura, de pronto, vemos a María Eugenia abrir la ventana y a su abuela comenzar el bordado. Entra la luz, las vemos en un plano general del salón y María Eugenia se sienta en el poyo de la ventana enrejada. El diálogo es el siguiente:

Abuela: “*María Eugenia...¿las Marrero no te habían invitado esta tarde a ir estar tarde a su casa?*”

Pausa

Entra tía Clara: “*María Eugenia...te quedó rico el postre*”

Abuela: “*¿y vas a ir?*”

María Eugenia, cabizbaja responde: “*¿no sé?*”

Enfocada en primer plano, constatamos su cambio de look, ahora con el cabello rizado, como marca del paso del tiempo, respondiendo sin prestar atención, con rostro apesadumbrado mientras la abuela le dice: “*puedes ir, ya terminó el luto*”. Luego en *close up*, ambas mujeres advierten que se aproxima un automóvil: *¿Quién será?*, pregunta la abuela. Y María Eugenia responde: “*no sé, parece Leal*”. Silencio. Vemos el rostro de María Eugenia mientras oímos de lejos a Leal conversando con tía Clara; ésta se acerca y le entrega unas flores a María Eugenia: son de Leal que, sin tiempo para entrar, prometía acudir en la noche al cumpleaños de la abuela. Fin de la escena.

Si la ventana ya es todo un signo de referencia fílmica, su apertura en *Ifigenia* es fundamental porque será la primera de tres ventanas abiertas sobre la base del mismo eje dramático: mientras se abre esa ventana que da a la calle, signo de la superación del tiempo de luto, entra Leal, el futuro que viene a sellar ese espíritu decaído y triste de la joven protagonista. De nuevo, es posible incorporar la voz del tío Pancho del epígrafe del capítulo: el cinematógrafo ha cerrado ventanas y, en esta ficción, el meganarrador decide cerrar las ventanas de la casa para ver lo que sucede dentro de ella como soporte de la película. Es decir, en franco contrasentido, abrir la ventana y mirar a través de ella no sólo implica caer en cuenta del encerramiento íntimo –ella en realidad, encerrada no está–, sino de que ella no sale y, en contrapartida, entran esos *aires renovadores* insuficientes para soplar vida. La María Eugenia de la primera parte se encerró y no volverá a salir. Quien sale es esa otra joven mustia y silenciosa que va de la mano de Leal, su futuro novio.

La escena nos sugiere aún más: para la abuela, María Eugenia y el tío Pancho habían faltado al compromiso de guardar el luto severo cada vez que acudían a algunas de esas fiestas; ambiente éste, que por otra parte, agradaba al propio padre de María Eugenia. Sabiendo esto, la joven puede diferenciar entre la forma de luto que su abuela quiere imponer y el suyo, más íntimo que social. Recordemos, por un momento, la escena en la que en un arranque de provocación, toca el piano ante la mirada reprobatoria de la abuela y le dice: “*Abuela, pero...no lo oyes, esto es tan triste que dan ganas de llorar*”.

Esta diferencia en la vivencia del duelo se pondrá de manifiesto también en la vivencia de la vida. María Eugenia está *como* muerta cuando ese duelo oficial acaba.

Esta idea de la muerte podría ser otro camino para evaluar el ritmo del filme: la muerte del padre la trae a Caracas, la de ella, la hunde y se aliena ante la vida de los otros, la del tío Pancho la restaura en su condición de mujer viva, apasionada y, finalmente, la posible muerte de la abuela enferma la ayuda a quedarse plantada ante el espejo. Las muertes –reales y simbólicas– sustentan parte de este melodrama.

En esta tercera parte el protagonista es Leal. Ella, por su parte, aparece vestida con cierta simplicidad, sin maquillaje y en una actitud rígida, como una estatua, así que Leal no tiene relación directa con su cambio de apariencia. Además, ella jamás se alegrará de tenerlo por novio. En la novela, María Eugenia ha cambiado. Reconoce que gracias a la abuela ya no tiene el criterio que

constituía una amenaza y un horrible peligro para mí porvenir. Resultante (...) es el comprobar que ahora, ya no me pinto la boca con *Rouge éclatant de Guerlain*, sino que me la pinto con *Rouge vif de Saint-Ange* cuyo tono es muchísimo más suave que el del *Rouge éclatant de Guerlain*; jamás me siento sobre una mesa, sino siempre, siempre, en las mecedoras, sofás, sillas o taburetes, según las circunstancias (T2: 57-58).

Nótese la fina ironización a través de las reiteraciones y lo detallado de las nuevas costumbres. A estos cambios, el del novio se registra así:

He aprendido a bordar y a coser (...); conozco ya tres clases de calado; sé hacer postres difícilísimos como son la Chipolata, la Moka y el *Gateau d'Alsace* con su fuente de caramelo y todo; riego por las noches los helechos (...) cuento la ropa todos los lunes el entregarla a Gregoria (...); fricciono a Abuelita con Elliman's Embrocation, cuando le duelen las rodillas; rezo el rosario con tía Clara; y tengo novio (T2: 59).

La satisfacción por el novio no puede sino ser mostrada con el humor y la distancia con la que María Eugenia evalúa su suerte:

echo de ver que la importancia de semejante acontecimiento, no solamente se relaciona con mi vida actual, sino que tendrá quizás una gran influencia en la vida futura de las generaciones venideras, puesto que del novio resulta el matrimonio, del matrimonio los hijos, de los hijos los nietos, y de los nietos los bisnietos, una larga descendencia (T2: 59).

Con ironía, estas “progresiones geométricas” la llenan de satisfacción. En el filme, en cambio, Leal entra como un ruido lejano y distante que ella no resuelve con humor ni ingenuidad. Antes bien, esa progresión geométrica se recibe con largos silencios, mutismos, indiferencia –no desdeñosa– y una actitud hierática. Desde que entrega las

flores hasta el cumpleaños de la abuela, María Eugenia se mantiene impávida. No en vano y ante el mutismo de la familia, es en boca de Leal donde se expone uno de los lugares comunes sobre las verdaderas cimientos de la identidad venezolana: el facilismo y la flojera. Por allí van todos, excepto él. Pese a sus intervenciones petulantes o más bien, en torno a ellas aparece una María Eugenia elegante pero sin coqueteo alguno.

Las siguientes escenas se concentran alrededor de los diferentes momentos del cortejo amoroso. O más bien, del cortejo. En nuevo resumen temporal se ordenan rápidamente los momentos significativos de ese correctísimo modo de hacerse de una dama. Leal pasa de presentar a sus conocidos a María Eugenia a representarla progresivamente como su acompañante. Veamos: paseos por el parque o la playa, lecciones de piano de Leal a una María Eugenia a la que ya habíamos visto tocarlo, visitas al hipódromo –donde se toman fotografías con el jinete ganador como parte del éxito social–, idas al teatro y al cinematógrafo, discusión sobre dónde colocar una jaula con un canario, compra de helados para ella y su tía Clara –siempre a la zaga custodiando el buen hacer de su sobrina– o de ésta recibiendo flores.

Cada escena es una pequeña ventana por donde se nos abre la nueva vida domesticada y, ahora, cortejada de María Eugenia. Son los umbrales delineadores de la conformación de la vida social e íntima: porque ante una María Eugenia que se deja llevar, el espacio público la codifica. En este sentido, la vida privada se diferencia de la íntima porque aquella está regulada por la esfera social del cortejo y el matrimonio. La íntima se manifiesta mediada como explicaremos a continuación por dos ventanas particulares: la del cinematógrafo y la de la ópera. Doblemente importantes porque hablan del artificio de construcción fílmica y narrativa al tiempo que remiten y condensan la historia del sacrificio de María Eugenia–Ifigenia.

Primero, ella y Leal acuden al cinematográfico y los vemos observando una película muda cuya escena consiste en la horca de un grupo de hombres junto a los guardias. La segunda ventana consiste en mirar la última parte de la ópera *Madame Butterfly*. Cada una de estas escenas comienzan de la misma manera: la cámara enfoca el rostro lloroso y compungido de María Eugenia conmovida por el ¿espectáculo?

Volvamos a las referencias al cinematógrafo distribuidas en los créditos, el atrezzo y la enunciación fílmicos a través de las cuales se diseña un proceso de citación

y guiños. Los créditos constituyen la primera muestra de este guiño admirativo al cine mudo de los años veinte. Después de las fotografías de los personajes, los siguientes títulos vienen acompañados de fotografías de Chaplin en *Tiempos Modernos* o fotos antiguas donde aparece el personal detrás de las cámaras (directores, camarógrafos, etc.). Luego, las fotos de María Eugenia en su cuarto son de Chaplin y Keaton, sin olvidar, el recorte de la figura que de Chaplin hace la joven para colocarla en una nueva ventana –un cuadro– como animación a un paisaje más bien simple. Todo esto, en tanto guiño al cine mudo, remite a lo que está de moda y, quizá, a algo que no aparece en el filme: el humor como la vía para encauzar el dolor o la injusticia.

Es en esta línea del cine mudo donde la escena del hombre que va a ser ahorcado, no sólo remite al mecanismo del cine mismo, sino también a esos primeros dramas que cautivaron a los espectadores y que dejaron las calles vacías con las ventanas cerradas, como diría el tío Pancho. Se recrea, además, la mirada de una María Eugenia que llora, quizá, en parte porque la escena del ahorcado es, en efecto, un recuerdo especular sobre su propia situación: ir a la horca al lado de Leal. Pero lo más interesante, desde nuestro punto de vista, es la emotividad. Es el primer momento donde se rompe ese mutismo y rigidez que caracteriza a la María Eugenia *post Gabriel*. Si sigue siendo una joven ingenua y sensible, o si llora sólo conmovida por la intensidad de la representación, la escena permite articular un juego de miradas que apuntan por igual tanto al mecanismo de producción fílmica, la ficción dentro de la ficción, al de la ficción –la del cine mudo– que media entre la protagonista y su vida, así como a la mirada nostálgica a un tipo de espectáculo que llegó como signo de la modernización en la Caracas de los años veinte (figuras 29 – 30).

Donde la articulación de las miradas adquiere un punto intenso es, sin duda, en la representación de la última escena de la ópera de Puccini. Ventana y umbral del paso de María Eugenia para su propio sacrificio. Preámbulo del fin de la película. Dada la importancia de esta escena como convergencia de la idea del metalenguaje fílmico y de la esencia de la protagonista del filme, citaremos lo que escribió el propio Iván Feo al respecto.



29



30

Figuras 29 – 30. El cine dentro del cine o la identificación de la mirada femenina.

En primer lugar, según Feo la elección de esta ópera se tomó de un detalle de la vida personal de de la Parra:

Colocar una invitación a la ópera como parte del convencional cortejo que Leal hace a María Eugenia fue una idea bastante obvia. Que la ópera fuera *Butterfly* sale de la lectura de un trocito del diario de Teresa escrito en el sanatorio de Fuenfría, en donde anota que oye, con Lidia (Cabrera), la ópera de Puccini (1998: 39).

Es una escena particularmente compleja. Se parte nuevamente de un *close up* sobre el rostro lloroso de María Eugenia, la cámara la muestra junto a Leal y la tía en el palco de un teatro. En un progresivo alejamiento con *dolly*, como diría el director, vemos la representación de la parte final de *Madame Butterfly* cuando Cio Cio San, venda los ojos de su hijo, se coloca detrás de un biombo y se suicida. Cuando vemos la escena de la ópera, *al mismo tiempo* vemos a los dos tramoyistas en el fondo del escenario. La cámara pasa por detrás de Cio Cio San mientras se dirige hacia estos dos tramoyistas; sale a escena Pinkerton y el “two shot de los tramoyistas para que uno de ellos advirtiera al otro llorando” (Feo, 1998: 41). Mientras la cámara se acerca al tramoyista que llora al ver la representación, su compañero le da dos palmadas en el hombro, como gesto de burla, y la escena se cierra con un primer plano sobre el lloroso perfil (figuras 31–38).



Figuras 31 – 38. *Madame Butterfly*: umbral de la mediación de la intimidad

Son varias las ventanas re-flexivas desplegadas en este plano-secuencia. En primer lugar, la representación teatral no sólo es una reduplicación simple –según Dällenbach (1991) –³⁰ disposición a través de la cual se plantea la ficción dentro de la ficción y que fragiliza el marco entre el adentro y el afuera: las miradas de María y el tramoyista lo confirman. Esta *mise en abyme* contribuye a que se den al mismo tiempo la distancia ante el espectáculo de ficción y la transferencia de la pieza como metáfora de todo lo que sucede a la joven. Esta operación que consiste en el paso de la historia narrada a su reflejo implica dos operaciones diferentes, siguiendo a Dällenbach: *reducción y elaboración del paradigma de referencia* (74). Es decir, por un lado, el tiempo-espacio y la historia de María Eugenia se detienen y reducen a la vez, además, de ser una metáfora de su propia posible vivencia. Precisamente, en esta *mise en abyme*, *Madame Butterfly* funciona como representación de la discordancia de los tiempos – *retro-prospectiva* la denomina Dällenbach– porque “refleja la historia desvelando tanto los acontecimientos anteriores como los posteriores a su punto de anclaje en el relato” (78).

Esto significa que la representación por la que –y en la cual– llora María Eugenia es “la bisagra que articula el *ya* con el *aún no*” (83) entre su pasado y lo porvenir, se *desvela* –para ella– su decepción amorosa, al tiempo que la imagen del sacrificio adelanta su posible fin. Ve su futuro mientras llora la pérdida del pasado. Más aún, llorosa, observa y escucha la ópera, pero este llanto podría quedar como parte de la afectación de una espectadora, si no fuera porque en las escenas previas y en las posteriores María Eugenia conserva una actitud distante, hierática, casi insensible. Su llanto es catártico y más que *identificarse* con Cio Cio San ésta canaliza lo que la joven ha mantenido reprimido: el dolor de la pérdida amorosa y la inutilidad de los arrepentimientos fuera de tiempo. La mirada y el llanto del tramoyista vendrían a constituirse en el referente masculino de María Eugenia –el espejo oculto– porque como

³⁰ Siguiendo a Dällenbach es el “fragmento que tiene una relación de similitud con la obra que lo incluye” (1991: 48). Dällenbach diferencia entre los tipos de *mise en abyme* reduplicación hasta el infinito y reducción apriorística.

parte del artificio de construcción del espectáculo, no responde a *la distancia* de la ópera como representación ficticia que en tanto personaje-tramoyista debería tener.³¹

En ambos personajes sus *saberes* internos de la ficción se resquebrajan para dar paso a las emociones. Así, al espectador se le cruzan las miradas: una distante, propia de la ficción dentro de la ficción y otras involucradas en el drama. No en vano, *también la historia de la ficción dentro de la ficción* que hemos venido trazando (las fotografías, el filme mudo, *Madame Butterfly*), paralela a la historia que la contiene, tendrá su propio final.³²

El espectáculo es el umbral-espejo fantasmático que, finalmente, atraviesa María Eugenia para romper con la actitud impávida mostrada hasta entonces. Por esta filiación, el modelo narrativo visual del filme se distancia del de la Parra en la fuerza de la decepción amorosa, de la pérdida de sentido ante la mujer abandonada que implica el mirar *Madame Butterfly*.

En la novela, como hemos explicado, María Eugenia se repone de esa decepción amorosa en el sentido más amplio del término: domesticada sigue escribiendo, fabulando, imaginando y aunque quede burlada al intentar burlar a Leal, valen su rebeldía y su conciencia como atributos lejanos al sacrificio amoroso de Butterfly.

El espectáculo-umbral marca el inicio del fin porque en la última parte el discurso fílmico se hará fragmentario, a retazos, a trozos de cuerpos y respiraciones entrecortadas que mostrarán –como la ópera– resquicios de una totalidad abrumadora e inasible.

³¹ La representación teatral y fílmica dentro de la película son espejos donde confluyen todos los tiempos de la joven. Esto será una constante hasta el final donde de, de nuevo, otro espejo mediará en su autoimagen de mujer sacrificada.

Como bien afirma Dällenbach con frecuencia se asocian como *sinónimos* la estructura del espejo con la mise en abyme. En el caso de *Ifigenia*, los últimos espejos primero reflejan a la protagonista y, en esa medida, no suponen *necesariamente* una in o re- flexión sobre el lenguaje cinematográfico. Sin embargo, cuando aparezca el director reflejado en esos mismos espejos, entonces sí será posible estudiar sobre la narración de cine que ha elaborado Iván Feo. Ver el apéndice “Las tres lecciones del espejo” en el libro de Dällenbach.

³² Las múltiples funciones y simbolismos reveladoras de miradas y reacciones espejeantes son la clave dentro del filme como bien lo resume Feo: “La revelación del espectáculo dentro del espectáculo, la doble interpretación del llanto de María, la displicencia de Leal, el tercer espectáculo dentro del segundo al aparecer los tramoyistas, la referencia a la sensiblería general y por último la introducción del sacrificio femenino a través del argumento de *Butterfly*, redondean, resumen prácticamente, a la película como discurso” (1988: 40).

Un último umbral se despliega después del espectáculo y antes de la petición de mano de Leal. Es la secuencia en la que, anunciado el hecho de que Leal va a pedirla en matrimonio, ella recibe su *trousseau*: umbral del ropaje, un espejo que refleja la vestimenta de mujer casada. Es el ajuar de fina seda rosada que, tanto en la novela como en la película, genera una tremenda alegría en María Eugenia. La vemos abriendo apresuradamente cada paquete, jugando con la ropa, acariciarla, tirarla sobre la cama y, así, (a)parece feliz. En la escena final de esta secuencia, el picado nos la muestra mientras ella yace acostada en la cama rodeada –acariciada– por su ropaje (figura 39).

Banal pudiera ser la impresión de la mujer en medio de su festín, pero es importante recordar el valor simbólico del ropaje: el valor ideal del *trousseau* no la remite al matrimonio donde *tendrá* que emplearlo, sino la retrotrae a París, al glamour de su llegada a Caracas, a una alegría ingenua de pasión y sensualidad que ha ido quedando soslayada.

Ahora bien, mientras vestida observa y se conmueve con *Madame Butterfly*, con el *trousseau* María Eugenia asume el rasgo ideal de ese ropaje: es la posibilidad de un nuevo maquillaje, de un nuevo disfraz; es decir, de un nuevo impulso disociado del contexto que la rodea. Es un espejo que refracta su tiempo y su cuerpo. En este sentido, sería erróneo pensar que el desnudo final es claudicante, así como que la vestimenta signifique una entrega superficial a la bonanza económica. María Eugenia se desplaza entre ambos sentidos: vestida se desnuda emocionalmente y desnuda –o casi, ante la ropa íntima– se viste del ideal de mujer parisina; ambos extremos confluirán de modo problemático en la última escena.

La escena última de las secuencias alrededor del noviazgo es la petición de mano: ambos sentados en el sofá; ella sin moverse deja que Leal la bese no sin afectación y esfuerzo. Un beso frío que habla menos de ella que de él. Ella ya ha comprendido lo que le espera, pero en Leal se muestra la clave de su relación: después del beso saca su pañuelo y se limpia los labios. ¿Quitarse el color del lápiz labial? Quizá; quizá no. El gesto es del señor correcto que más que sentir placer coloca un sello sobre un documento del que se limpia de la tinta. Como mencionamos antes, Leal es el verdadero protagonista del cortejo. La narrativa fílmica se detiene en sus emociones y displicencias a las que María Eugenia sólo responde de modo mecánico (figura 40).



39



40

Figuras 39 – 40. Del ideal parisino al beso convencional.

2.2.5.- *Ficción y realidad ante el espejo*

Después del beso a la estatua, la última parte del filme comienza con una voz *en off* de María Eugenia narrando la enfermedad del tío Pancho; marco temporal de 9 días –contando los cambios de vestimenta de María Eugenia– y que se corresponden *grosso modo* con la semana que en la novela dura la enfermedad, la muerte y el sacrificio final de Ifigenia. El espacio básico de estos días es la habitación del tío Pancho,³³ a la que llega y se instala Gabriel Olmedo en calidad de amigo y médico.

De los aspectos más interesantes de esta última parte resalta la combinación de la estética fragmentaria. En efecto, en la puesta en cuadro –como dice Casetti– se yuxtaponen la banda sonora –compuesta por los latidos entrecortados del enfermo como acompañantes de los silencios, pero también de los roces y besos entre María Eugenia y Gabriel – como una composición fragmentada en cuadros donde a manera de una manivela, pasan los rostros y trozos de sus cuerpos (manos, cuellos, ojos). Atmósfera e iluminación oscuras donde el entorno quedará flotando alrededor de las figuras de los personajes.

³³ En la novela, María Eugenia, Gregoria y tía Clara se trasladan a la casa del tío Pancho donde comprueban la pobreza en la que vivía. En el filme, Pancho aparece dentro de una atmósfera de confort y lujo. Además, es trasladado a la casa de la abuelita. En todo caso, la “pobreza” es de la casa donde vive María Eugenia.

- *¿Cómo está su novio?*
- *Y cómo está su matrimonio con María Monasterios*
- *Bien.*
- *Han pasado cosas tan tristes estos años...*
- *En estos años ha pasado lo que tenía que pasar*
- *Yo siempre te extrañé.*
- *¡Cállese!*
- *Yo siempre la he querido*
- *¡Cállese!*
- *¡Yo te necesito!*
- *¡Quédese donde está!*

Este es parte del diálogo entre Gabriel y María Eugenia mientras aquél le enseña a preparar una medicina para el enfermo. Resentimiento, pasión, deseo, represión, rabia surgen en medio del brebaje medicinal. Precisamente, lo que viene es un brebaje de emociones y una mixtura de fragmentos; porque será en clave de mezcla de fragmentos y emociones, cuerpos vestidos y desvestidos, trazos en espejos como se cierra la historia y el filme.



41



42

Figuras 41 – 42. El drama del triángulo amoroso.

Durante unos nueve días se suceden varias escenas donde María Eugenia y Gabriel (Leal está de viaje) se encuentran en la habitación del tío Pancho. *In crescendo*, la rabia primera del diálogo anterior da paso a la pasión. Como hipnotizados se levantan, se besan apasionadamente y la atmósfera se nutre por igual de la respiración entrecortada del tío y de los amantes. La presencia de tía Clara los separa. Después de

este apasionado encuentro, en silencio se suceden primeros planos de la mano de María Eugenia –donde se ve su anillo de compromiso–, de su perfil en contrapicado y, luego, el de Gabriel, el rostro del tío, el de tía Clara y el de la abuela, el cuerpo del sacerdote mientras da la extremaunción, el rostro de tío Eduardo, el perfil de Pancho y el rostro de María Eugenia. Luego, el perfil de Gabriel es movido a lo largo del plano (de derecha a izquierda), para terminar viendo sus labios; a continuación, de izquierda a derecha pasa de nuevo el perfil de Gabriel seguido del de María Eugenia; luego, se muestra un *close up* de las manos de ambos apenas en roce, la boca y el cuello de ella y, finalmente, el rostro de María Eugenia, que se desmaya al saber de la muerte del tío.

En el espacio y tiempo diegéticos de la habitación silente y apenas iluminada, la atmósfera de muerte se construye desde la dispersión, antes que por el resumen. Es decir, la articulación de los primeros planos supone la fragmentación de la vida: separación entre la vida y la muerte, el deseo y la represión, la medicina y la religión. Asimismo, el tiempo lineal que impone el día a día junto a Pancho se ve explotado por la fragmentación –rítmica, nada caótica– de la puesta en cuadro donde converge en efecto, la fragmentación interna de la protagonista. La llegada de Gabriel supone enfrentarse a un hombre que le suplica huir junto a él, escapar de su inminente y vacío matrimonio. Pero decir que la protagonista está fragmentada no podría pasar sólo como efecto de la mujer alienada, como veremos.

En el velorio María Eugenia, Leal y Gabriel forman el triángulo amoroso que parece ser la clave narrativa del drama *donde no pasa nada*. En primer plano, Leal y María Eugenia discuten sobre la petición de ésta y la negativa de aquél, de aplazar la fecha del matrimonio –para el que faltan diez días– mientras, en segundo plano, vemos a Gabriel, a quien antes Leal había tratado de modo displicente.

Después del velorio y la muerte de Pancho, Gabriel le pide a María Eugenia huir con él; la esperará al día siguiente en la esquina de su casa a las cinco de la mañana. Después del entierro, vemos a María Eugenia sacando parte de su ropa –su querido *trousseau*– y luego aparece sentada con la maleta lista. En la novela, en cambio, elegir la ropa y buscar la maleta se llevan buena parte de todo ese rodeo que explica *ese querer irse sin irse* de la joven.³⁴

³⁴ Comparto con Palacios la idea de que este pasaje es tan desconcertante como misterioso.

En el filme, ella aparece sentada, tranquila hasta que el reloj anuncia que son las cuatro. Se levanta, sale de su habitación, camina por los corredores de la casa de manera sigilosa, llega a la cocina y la vemos tocando algunas cosas, despidiéndose pero también retardando su ida. Repentinamente, entra su tía, ella solloza, balbucea frases inconexas, como algo de ir a misa temprano por el tío, darle la medicina a la abuela enferma, etc. La tía la calma y le pide que descanse en el cuarto de la abuela. Una vez allí, vemos que se acuesta y la cámara enfoca una vela que luego –como paso del tiempo– se ha consumido. Suena de nuevo el reloj y marca las cinco de la mañana. Ella se levanta y, apresuradamente, busca su maleta; entra en su cuarto y la ve colocada en su cama, puesta allí por su tía sin decir nada. Finalmente, la joven se rinde.

Amanece, va a su armario y saca su vestido de novia y lo coloca en la silla. La escena del vestido en el sillón es una de las metáforas más significativas en la novela aprovechadas en el filme. En la novela, María Eugenia contempla el vestido en el sillón que acaba de traerle la tía, quien insiste en que se lo pruebe. No lo hace y “el sillón confidente, se ha quedado velando cuidadoso mi lindo huésped de nieve” (T2: 279). Luego, escribe una carta para Gabriel que llevará Gregoria. Espera. Llega la sirvienta y le comenta que Gabriel sabe que ella lo ama, no cree en ninguna de las cosas que ha escrito pero que él igual debe irse.

La imagen del vestido del sillón se convierte es algo más que un atrezzo institucional.

A esta hora augusta de la medianoche: ¡cómo habla en silencio la negrura del sillón, y cómo calla a gritos la blancura desmayada entre los brazos negros! El sillón parece un amante sádico que abrazara a una muerta. (...) ¡Ah! El misterio de ese vestido que se desmaya muerto en el sillón, ¿es el símbolo de mi alma sin cuerpo en los brazos de Gabriel, o será el símbolo de mi cuerpo sin alma en los brazos de Leal? (T2: 280).

El vestido es un umbral por el que pasan separados el cuerpo y el alma. En tanto imagen que ella mira “fundida en él”, adquiere la función simbólica de fijar la refracción de la joven. Como bien plantea Sonia Mattalia, es “(u)n símbolo hueco que contiene un *toda-nada yo* y habla en la disyunción: sin cuerpo *o* sin alma” (2003: 193). En la novela, no se desnuda, ni se coloca delante del espejo con el vestido de novia.

Antes bien, sin colocárselo parece una pantalla en blanco sobre la que se proyecta la imagen que la regirá en el futuro.

En el filme, las escenas finales van del vestido de novia al desnudo. Ella mira el vestido y se lo coloca encima ante su espejo de tres caras, como probándose. Éste es sin duda uno de los mejores momentos: ella se ve de blanco, pero nosotros la vemos, además, de espaldas y contemplamos su vestido negro.

Primera visión. Su campo de visión es múltiple, tres espejos y de blanco: su futuro bajo el sello de Leal. Nosotros, además de estas tres imágenes la de ella de espaldas. Su pasado, su posibilidad de elegir a Olmedo. Todo en una misma imagen en la que, como diría Barthes (2003) se evidencia la diferencia entre el *vestido* y el *traje*; el vestido de novia como ideal del rol femenino y el traje usado y gastado que lleva puesto y nos recuerda tanto su pasado como la posibilidad de escaparse.³⁵ (figuras 43 – 44).

Segunda visión. Manteniendo siempre el plano general –la vemos entera– ella sin moverse del espejo, deja caer el vestido de novia y comienza a desvestirse. Su desnudez es, sin duda, una revelación para nosotros. Desnuda vemos su cuerpo refractado y su cuerpo de espaldas. Nunca –en esta diégesis, aunque sí en la novela– se mueve por la habitación. ¿Desnuda de qué? Del vestido ideal y del traje usado, de lo viejo y de lo porvenir. De las máscaras que las obligaciones y los sueños han ido poniendo en su cuerpo (figuras 45 – 46).

Se contempla desnuda, un poco vacía, casi inexpresiva, y con ella nos quedamos, además, con su cuerpo visto en refracción, necesitado del espejo y de nuestra mirada para completarlo. No se ha ido con Gabriel pero ¿qué queda al despojarse de todos sus trajes?

Tercera visión. Un corte nos coloca a María Eugenia en plano medio, igualmente inmóvil y observándose. Comienza a colocarse su albornoz y por el espejo al fondo entra la imagen del director y su ayudante de cámara. Él le dice algo, y ella se

³⁵ Sigo y amplío para efectos de mi trabajo, las diferenciaciones de Roland Barthes entre el vestido y la indumentaria tratadas en *El sistema de la moda y otros escritos* (2003). Aunque fueron términos revisados a lo largo de sus numerosos artículos, tomo prestada la idea de que al referirse a indumentaria (lengua) señala lo institucional, lo abstracto, la función ritual o usos fijos, la reglamentación social. Cuando se refiere a vestido (habla) son las dimensiones individuales, el uso (desgaste, suciedad, roturas, etc.).

da vuelta, sonrío, y pronto comprendemos que es la actriz pero –a qué dudarlo– la estela de María Eugenia aún está presente (figuras 47 – 48).

Da un rodeo por el set, toca los objetos como despidiéndose, toma y deja para, finalmente, llevarse consigo la foto de Chaplin –no sin antes mostrarla con coquetería–, y la vemos salir del plató mirando a la cámara, sonriéndonos y despidiéndose mientras camina por los oscuros pasillos del estudio de filmación.

María Eugenia queda desnuda delante del espejo y la actriz sale vestida del set. Su desnudo es la entrada de toda la ficcionalidad cinematográfica, por ello, no se trata del despojamiento de todo, sino de una doble regularización o vestimenta: la cultural – en tanto cuerpo desnudo ante el espejo– y la cinematográfica, que controla a la actriz. Para el análisis vayamos de nuevo a cada visión.

En la primera se recarga o, más bien, hace amago de recargarse de lo institucional con el vestido de novia apenas colocado sobre su cuerpo; traje que contrasta con su ropaje familiar, el que se colocó para escaparse con Gabriel. En este sentido, su cuerpo vestido había adquirido sentido dentro de esos disfraces: maquillarse, jugar con el *trousseau*, probarse por encima el vestido de lentejuelas, llevar el traje hípico, etc. Aquí, en cambio, la operación de vestirse, simbólicamente, es recargarse, abrumarse por lo que deja y le espera.

En la segunda visión, el *cuerpo femenino* finalmente se deshace de la ropa y ella queda desnuda. Que quede desnuda al final, parece conservar el sello de la sorpresa para el espectador después de todo un proceso que comenzó con una foto –en los créditos– en la que se jugaba con el misterio de su imagen total. Con la acción del despojo podríamos argüir que se libera. Como explicamos antes, se libera de dos tipos de las máscaras pero sólo como una breve tregua –casi una revancha– para mirarse tal y como lo verán los demás: desnuda y preparada para el sacrificio.

La libertad del despojo, por lo tanto, es aparente. Porque como un cuerpo sin ropa no es otro diferente del desnudo, como antes nos advertía Nead, María Eugenia e Ifigenia convergen en una misma imagen. Es decir, María Eugenia se mira y se autorregula sin emoción alguna. No hay coqueteo, no voltea, sólo se mira de frente y queda enmarcada como una *estatua*. Al regularse de modo estático se inscribe en el cuerpo desnudo *vestido* de arte fílmico, de un marco regido por la cultura. El espejo la



43



44



45



46



47



48

Figuras 43 – 48. Retórica del despojamiento de los disfraces. El cine como regulación cultural última de la mujer vestida

reitera fija e inmóvil, y este umbral es el que la instituye como símbolo del sacrificio social. Su feminidad se escribe con los registros organizadores del desnudo como *símbolo de la mujer que delante del espejo* se afirma como tal: sin ropajes y, luego, desnuda; a ello se añade la postura hierática, y todo junto la convierte *emblema* de cultura del sacrificio, sin dejar de ser la joven que se despoja e intenta liberarse de sus cargas. En este caso despojo y desnudez no pueden, simplemente, separarse.

Ahora bien, ¿esto significa que María Eugenia ha *entendido la dimensión trágica* del drama de su sacrificio, en el que *nada pasa*, en realidad? De nuevo, vamos a la imagen a falta de palabras. Se queda quieta y desnuda delante del espejo: imagen refractada, triplicada y al mismo tiempo enmarcada. No estamos seguros de la tragedia de este plano, pero sí del drama que implica que la vida cotidiana quede entre la paradoja de la refracción y la parcialidad de su cuerpo, puesto que nunca voltea para intentar verse de espaldas. Es estatismo autorregulado y regulador, que deja indefensa sus espaldas, ahora, controladas por el espectador. Si la regula la mirada del otro (cultura, espectador) la suya media para que se re-imagine como estatua.

En la novela, en cambio, la dimensión de símbolo del sacrificio por la que se autorregula María Eugenia adquiere dimensiones de discurso místico. El sacrificio es un nuevo amante:

¡Sí! Como en la tragedia antigua soy Ifigenia: navegando estamos en plenos vientos adversos, y para salvar este barco del mundo (...) es necesario que entregue en holocausto mi dócil cuerpo de esclava marcado con los hierros de muchos siglos de servidumbre (...)

(...)

¡Es a otra deidad mucho más alta que siento vivir en mí; es a esta ansiedad inmensa que al agitarse en mi cuerpo mil veces más poderosa que el amor, me rige, me gobierna y me conduce hacia unos altos designios misteriosos que acato sin llegar a comprender! Sí: Espíritu del Sacrificio, único Amante mío; Esposo más cumplido que el amor (T2: 281- 282).

Por un lado, para aligerar la lectura sobre la *mujer víctima* convenimos con Palacios en señalar que María Eugenia dentro de este discurso místico se ve a sí misma como salvadora del mundo: “la víctima se trueca en salvadora y la vida se convierte en verdugo” (Palacios, 2001: 449).

Al mismo tiempo, según Mattalia la escritura final deviene en rechazo al acto del sacrificio y “consigna la última protesta de este *yo* sin cuerpo y sin alma” (194) y el carácter autobiográfico de la escritura se cancela por otro discurso, el místico, que “afirma el advenimiento de un goce imposible en el cuerpo y más allá del cuerpo” (195).

Sería arriesgado asumir que en el filme se alcanza el advenimiento de un goce más allá del cuerpo hierático de la joven, sólo porque éste se confronta con su imagen especular que media para confirmar su identidad fragmentada y regulada. Aunque si bien coinciden en un aspecto como es el de resignificación que cada una elabora –una, por la escritura; la otra, por el espejo–, como punto diferenciador está el hecho de que la actitud de cierto heroísmo impreso en la novela está lejos de la resignación y la mirada vacía de la joven en la película; vacío que llena el director y, en parte, los espectadores. La intimidad aquí queda a merced del deseo de las miradas completivas de los otros.

La refracción del cuerpo desnudo en tres espejos mientras sólo se mira sin emoción al frente, implica la reiteración de los puntos ciegos en torno a ella. En realidad, ella siempre ha estado rodeada de espejos en los que no se miraba aunque se sabía bordeada por ellos. María Eugenia siempre ha mirado al frente, y sus lados y espaldas han sido mejor vistas mejor por todos –incluidos nosotros– que por ella misma. Ahora, vuelve a quedarse de frente porque ya no importa el resto. Resignación, desdén, vacío salen de su mirar el cuerpo desnudo, precisamente el ganado para la cultura. Es en ese territorio fronterizo entre lo real (su realidad del despojo) y lo imaginario (su desnudez bordeada) donde la alienación es sólo uno de los muchos efectos del complejo proceso de (auto)representación y subjetividad femeninas.³⁶ Lo que confirma en parte que no se trata sólo de una mujer-víctima sino de una mujer que en el proceso de serlo *también* es mujer libre al decidir despojarse de todo en medio de las regularizaciones que le (se) (auto)impone(n). De ahí, además, que el modelo narrativo basado en la elección amorosa trasvasa el final.

³⁶ Sin la intención de ofrecer una mirada lacaniana, me parece interesante mencionar que dicho así, la idea del sacrificio –tanto de la novela como la que se sugiere en el filme– pudiera entenderse *fácilmente* como una alienación de la mujer víctima de la sociedad. Ésta es, precisamente, la lectura que desmontan Slavoj Žižek en *Goza tu síntoma* y María Fernanda Palacios, respectivamente. Al referirse al final de la película *Europa '51* Žižek plantea cómo la llamada “alienación de la sociedad contemporánea” (56), oculta, en realidad un nivel más abstracto y paradójico: la mujer –Irene– huyendo de la culpa, la asume, en un juego de transferencia, “se sacrifica asumiendo la culpa” en parte para que ese Gran Otro (sociedad) no reconozca su inexistencia, su inoperatividad.

El drama no reside en el hecho de que ella sea una víctima de los prejuicios propios y de los otros, como en el hecho de que el cuerpo reflejado queda en la intersección del ser despojado-desnudo, y que en ese intersticio permanece el sin sentido de las experiencias pasadas y las futuras.

Tercera visión. Pero el desnudo femenino vuelve a cubrirse después de la entrada del director en el espejo que lo refleja, lo que supone un nuevo resquebrajamiento del umbral entre ficción y realidad (el anterior fue el de *Madame Butterfly*), entre el interior de la escena y el exterior que le da vida. Si las fronteras entre María Eugenia e Ifigenia quedan debilitadas, entre la ficción y lo real quedan prácticamente abolidas. El tránsito es no sólo libre sino necesario.

Como decía Pancho, el cinematógrafo ha cerrado las ventanas de la calle. Con la entrada del director se hace patente que el cine cierra el entorno para codificar la intimidad desde sus reglas, lo que supone un último gesto en lo que a la mostración del artificio de construcción se refiere. Es, además, el final de la narración de la *mise en abyme* desplegada a lo largo del filme. Los guiños a Chaplin y a Keaton, el cine mudo, la música que llegó a funcionar en éste, incluso, la historia del artista de cine que María Eugenia relata en la hacienda a sus primos, son los episodios de una narrativa sobre el cine que culmina mostrando el artificio que la recorre.

Este *reflejo completo* (Dällembach, 1991:19) que es el director mientras aparece en el set es el marco donde la estatua viviente final adquiere vida. Es la actriz la que se interpreta a sí misma, y su mediación rompe con la ilusión de la historia ficcional para perpetuar la historia que ella crea en la película. Sus gestos y actitudes –casi improvisadas, como cuenta el director–, el vestirse y llevarse uno de los umbrales consigo –la foto de Chaplin– cierran la historia del cine.

No sólo confirma la regulación del desnudo del cuerpo femenino tomado para el arte y enmarcado para ser desnudo, también implica la regulación del cuerpo vestido fuera de la ficción o, más bien, entre los bordes de la ficción y lo real. Porque dentro del cine es desnudo pero fuera de él lo real vuelve en su faceta de cubrimiento. No es obsceno –excesivo, deforme– su desnudo pero su *desnudez* sí podría serlo o podría instaurarlo; por esta razón la actriz queda en umbral entre lo artístico y lo obsceno (lo sensual, lo no regulado). La actriz sigue siendo regulada por la cámara y el director

pone de manifiesto esta regulación al dejarla hacer lo que quiera para terminar la escena.

Quizá exageremos, pero la identidad más estable es la del cine como mediador de la ficción y lo real. Salir a la cotidianidad, como lo hace la actriz llevándose la foto de Chaplin y siendo seguida por la cámara, es abrir un nuevo umbral: el de la ficción que le sale al paso a lo real, para nutrirlo. Es el cine que sale a la calle para enmarcarla, luego, en múltiples ventanas desde las cuales se tiene la experiencia íntima de lo social o de lo privado. Además del gusto personal de la actriz, lo interesante es que ese salto a la realidad vuelve a estar sellado por una foto sobre cine y por un nuevo umbral: la puerta que ella finalmente atraviesa vestida. Es el cine que sale, con naturalidad, a recorrer pasillos y espacios en los cuales podemos, de nuevo, mirar hacia las intimidades de calles enmarcadas por la cultura y el arte.

En síntesis, con relación a la novela, la trama desarrollada en el filme, tiene menos espesor *intelectual* que romántico, enmarcada en una decepción amorosa. Ahora bien, al considerar algunos añadidos como los recursos metaficcionesales sobre la representación y los guiños del cine dentro del cine cabría preguntarse ¿el distanciamiento ante lo que vemos que, por momentos, *refleja* la historia de la propia María Eugenia son operaciones que resuelven fílmicamente esa distancia que se impone en la novela entre lo que María Eugenia escribe, ve y sabe o desconoce y lo que el lector *sabe* que ella no *ve*? Quizá la clave no está tanto en la idea de la distancia que disparan esos recursos, como en el tono: si la ironía, el humor y lo místico sostienen la operación de la escritura de de la Parra, si el lector puede comprender y conmoverse ante los puntos ciegos de esta joven inteligente, en el filme lo que también se desplaza es el tono irónico de esos recursos, no hay parodia, sino una puesta en cuestionamiento seria de la ficción y la realidad y del cine dentro del cine. Mas que ironía hay un distanciamiento reflexivo, poco o nada humorístico.

En cuanto a las equivalencias mejor logradas en la representación de los personajes, los rasgos psicológicos junto a una eficaz distribución de la presencia en las escenas confirman un resultado adecuado y ajustado de cara a la novela. La abuelita con su de vida letanías y de luto, de convenciones estrictas del comportamiento de toda joven ante la sociedad; la mujer rígida y silente –casi sombra– de tía Clara; el espíritu

inteligente, bohemio y bonachón del tío Pancho; la figura débil y gris del tío Eduardo junto a la imagen dominante, antipática y fría de su esposa, son las pincelas que marcan el entorno de María Eugenia. En cada uno de estos retratos se cuele el rompecabezas fílmico, se quiebra el primer retrato de María Eugenia, y con sus piezas se arman, progresivamente, el tiempo fragmentado de la intimidad en el umbral.



**La poética del olvido entre “Oriane, tía Oriane” de Marvel
Moreno y *Oriana* de Fina Torres**

La poética del olvido entre “Oriane, tía Oriane” de Marvel Moreno y *Oriana* de Fina Torres

Desmemoria

Aunque la voz (su olvido
volcándome náufragas que son yo)
oficia en un jardín petrificado
recuerdo con todas mis vidas
por qué olvido.

Los trabajos y las noches

ahora
en esta hora inocente
yo y la que fui nos sentamos
en el umbral de mi mirada

Árbol de Diana

Alejandra Pizarnik

El imaginario íntimo femenino es el objetivo a revisar en la relación entre el cuento “Oriane, tía Oriane” de la escritora colombiana Marvel Moreno (Barranquilla, 1939– París, 1995) y el filme *Oriana* (1985) de la directora venezolana Fina Torres (Caracas, 1957).¹ De nuevo, también, como en *Ifigenia*, bordes, ventanas, puertas en tanto umbrales, así como cofres, armarios y objetos mínimos serán los aspectos simbólicos que estructuran el espacio escenográfico, dramático y lúdico de ambas historias. Los umbrales serán mediadores del imaginario de la intimidad. Sin embargo, la diferencia más radical entre el mundo de *Ifigenia* y los textos de Moreno y Torres consiste en el alcance de esa mediación. Mientras en los textos de de la Parra y Feo, respectivamente, la protagonista adquiere conciencia de sí misma y de su futuro, en los imaginarios íntimos femeninos a los que nos referiremos a continuación, los umbrales son recortes del despliegue de la memoria y de los recuerdos.

En el cuento de Moreno y en el filme de Torres, romper las geometrías entre las esferas públicas y privadas como vía para el conocimiento de la intimidad de la mujer,

¹ Parte de los contenidos del presente capítulo fueron presentados en mi trabajo de investigación *Del cuento “Oriane, Tía Oriane” de Marvel Moreno al filme Oriana de Fina Torres. Propuesta del diálogo cultural entre literatura y cine*. (Programa de Doctorado de “Teoría literaria y literatura comparada” de la Universidad Autónoma de Barcelona Octubre, 2003, inédito).

se dispone desde la performance del olvido, del recuerdo y la desmemoria. Como veremos, olvidar o, más bien, el impacto de la recuperación de la memoria y de los recuerdos será modesto; si bien por un lado, supondrá recuperar, de algún modo, el hábito perdido de desear, por el otro, internarse en la memoria –hecha espacio– no implicará una mirada reivindicativa. Será una conquista efímera, fugaz, como si recordar por momentos no es más que la preparación para dejar todo igual, para no volver a recordar más. De eso, pues, van las siguientes líneas.

1.- Pautas para el diálogo entre Moreno y Torres

1.1.- Apuntes para el diálogo con Marvel Moreno

Cada una de las transposiciones de este estudio presenta un modo particular de la relación interartística entre literatura y cine. En el caso de la relación entre Moreno y Torres podría entenderse mejor si nos preguntamos sobre el papel de los escritores colocados al margen de un canon literario oficial. Como bien explicamos en el capítulo teórico, las relaciones entre literatura y cine suelen abordarse desde las pérdidas del filme con relación al texto original mediado por la presencia de autores consagrados en los circuitos culturales o comerciales. Sin embargo, cuando de autores poco (re)conocidos se trata, la obra fílmica funciona con cierta independencia, y para poco se menciona la referencia literaria. Éste es el caso de *Oriana*. En las fuentes sobre el filme, la referencia al texto de Moreno es nominal.

Recientemente, la obra narrativa de Marvel Moreno (Barranquilla, 1939– París, 1995) ha tenido un mayor impulso para su difusión toda vez que la Editorial Norma publicó la colección completa de sus tres libros de cuentos en *Cuentos Completos* (2001) y se espera aún por la reedición de su novela *En diciembre llegaban las brisas* (1987)² y la publicación de *El tiempo de las Amazonas* (1994) novela inédita. Todo ello es un acto de justicia editorial, además de un regalo para los estudiosos de la narrativa latinoamericana.

El carácter periférico de su obra podría comprenderse por las dificultades en el proceso de comunicación con el lector. La escasa publicación y la pésima distribución dificultaron el acceso a su obra hasta hace muy poco. La crítica sobre ella está,

² Ganadora del premio italiano *Grizane Cavour* en 1989.

fundamentalmente, en revistas y periódicos latinoamericanos y europeos, y se impone en su recepción los efectos de la dispersión y lo fragmentario de la prensa diaria. Las opiniones críticas y las reseñas hemerográficas sobre su obra suponen todo un reto de acuciosa investigación. No está en los “grandes” manuales de la literatura colombiana y, mucho menos, en la latinoamericana.

Más allá de los textos, además, el entramado sobre la circulación, publicación y distribución de la obra marveliana está trasvasado de informaciones cruzadas sobre censuras, incorrecciones en las ediciones y olvidos por parte del sector oficial de la cultura colombiana y latinoamericana. Marvel Moreno no era una desconocida. Proveniente de la clase social alta de Barranquilla, ex esposa del periodista y escritor Plinio Apuleyo Mendoza se sabe de sus relaciones con el llamado grupo de Barranquilla³ y de sus contactos con intelectuales y artistas durante todo el tiempo que vivió auto-exiliada en París. Precisamente, lo llamativo de su figuración pública es que fue editorialmente olvidada.

Sus modos de mantenerse al margen o los modos aplicados sobre ella constituyen una muestra de las relaciones literatura canonizada y no-canonizada; es decir, entre un centro que desplaza, silencia y una periferia (auto)asumida como lugar para la crítica.

Varias son las razones que explican el carácter marginal de la obra de Marvel Moreno con relación a la literatura colombiana y latinoamericana. En la introducción a las Actas del Coloquio Internacional “La obra de Marvel Moreno: femineidad y creación en el espacio caribe” (Toulouse, 1997) Jacques Gilard –crítico y promotor de la difusión de la obra, además de amigo personal– consideraba cuatro modos de ingreso al canon, que resultan interesantes para ampliar la relación y desplazamientos entre centro y periferia dentro del campo literario. Básicamente, se mueve entre los textos incorporados al canon por modas, los que representan “vanaglorias del poder”, los modelos textuales que perviven y trascienden al flujo de la moda o al gusto de un sector de la academia y de la crítica. Para él, Moreno pertenece al último estilo, es decir, aquel que desconoce u obvia a escritores separados de los centros de poder:

³ Los escritores Alvaro Cepeda Samudio y Gabriel García Márquez, el pintor Alejandro Obregón, el crítico Germán Vargas, entre otros (Para más detalles, ver la “Introducción” de Jacques Gilard a las Actas del Coloquio, 1997).

Desconocida por el gran público, ignorada por los medios de comunicación, *tergiversada* por los editores, envidiada y censurada por la cultura oficial y de régimen, objeto del altanero snobismo incluso de sus compatriotas famosos, hostilizada por la familia, aislada por la enfermedad, asediada por la pobreza, con todos estos, para nada pocos obstáculos, suscita estupor que haya logrado publicar tres libros en vida (1997: 9).

Gilard ofrece un panorama amargo sobre la vida pública y privada de Moreno.⁴ Uno de los obstáculos a la difusión de la obra de Marvel Moreno fue la propia actitud de la escritora negada a toda forma de auto promoción:

Colombiana voluntariamente emigrada, ajena en un primer tiempo a la vida de capillas de su propio país y siempre, más adelante, indiferente a una integración en alguna de esas capillas, y luego prácticamente desvinculada de la vida latinoamericana en París, prefirió que el tiempo y la lectura desprevenida le fueran dando un público que existió en cierto modo, más de lo que ella hubiera sospechado, pero con el que no hubo encuentro y que pensaba no tener –único desconsuelo de sus postreros años, nunca del todo confesado pero sí perceptible para quienes la frecuentaban con alguna regularidad (1997: 11).

Una acotación antes de continuar. La mirada de Gilard sobre la de Moreno apunta a la idea de capilla –lugar de los escritores prestigiosos–pero con un dejo de exclusión, en principio, sospechoso. Consideramos que todo el canon o la crítica colombiana no puede resolverse bajo la denominación de *capilla* cuyos efectos, tal parece que negativos, alcanzaron a Moreno. Negar que no ha sido una escritora profusamente leída en América Latina sería como negar la calidad estética de su prosa, pero calificar así un espacio canónico, por definición heterogéneo y complejo, no es una salida favorable a Moreno.

⁴ Jacques Gilard se ha encargado personalmente de difundir el legado de Moreno. Organizó el encuentro de Tolouse y, junto Fabio Rodríguez Amaya, realizó la recopilación de los cuentos en *Cuentos Completos* y aún tiene en sus manos la tarea junto a la Edit. Norma de Colombia de la re-edición y publicación de las novelas. Así que muchos de los datos que se revisan sobre la vida de Moreno provienen, mayoritariamente, de su mirada. Hasta ahora no he podido encontrar algún dato no mediado por su voz — a excepción de la voz de Moreno que cito— que corrobore las dificultades. Gilard es al mismo tiempo su crítico, su editor, su biógrafo y cronista. Aunque celebro toda la posible difusión de cualquier escritor que esté en los bordes del canon por las razones que fuere, aplaudo la mirada crítica sobre la obra de Moreno que hace Gilard y me beneficio de su trabajo sobre la organización y revisión de la obra cuentística, intentaré ser prudente y estar alerta ante la mirada gilardiana de vida de Moreno toda vez que en el tono de reivindicación acusa indirectamente a un colectivo, de entrada, injusto con la escritora. Más allá de que sea verdad, no me ha sido posible contrastar o confirmar algunas líneas de esta perspectiva con otras miradas.

Ahora bien, Moreno fue anti-institucional en toda la amplitud del término, y este estar al margen o en contra de algún centro de poder serán fundamentales en la concepción de su obra narrativa. En ésta lo institucional no se figura un error de suyo, pero sus efectos y modos de regulación pueden provocar la asfixia de sus personajes, asediados por valores rígidos que coartan o fracturan sus vidas privadas e íntimas.

En una breve referencia a sus palabras, escritas en una entrevista por carta en 1994 concedida a Ludmila Damjanova (1997), Moreno planteó que:

Sea cual sea su sexo el escritor es marginal: está 'fuera' de la cultura dominante para observarla, analizarla, criticarla o condenarla. Algunos escritores en el apogeo de la fama, se reconcilian con el poder, porque les parece justo recibir honores y aplausos después de haber sufrido tantos años de soledad y anonimato (107).

En esta breve cita, Moreno asienta al menos dos perspectivas sumamente valiosas para entender por qué está contra y más allá del canon. En primer lugar, su visión sobre las funciones de los/as escritores/as es una respuesta a los escollos sobre las relaciones del canon, la literatura masculina y femenina o la escrita por hombres y mujeres. Su concepción del escritor se aproxima a la del intelectual capaz de colocarse –o que debería hacerlo– fuera y lejos del poder institucionalizado, sea cual sea, para volver a él re-imaginándolo de modo crítico sin olvidar, por supuesto, que esas esferas de poder lo constituyen.

Moreno, además, sugiere la idea de que el canon es una convención contingente –poderosa, obviamente– que puede y debe ser permeada por escritores que asuman el acto de escritura, ya no dentro de las redes de distribución comercial, sino por la escritura misma. Pero en su intención no se trata de una literatura comprometida al estilo, por ejemplo, marxista; al respecto en una entrevista comentó:

Todos somos locos, pero los escritores somos mucho más locos en la medida en que no aceptamos esa locura. Eso es, lo peor que puede haber es un escritor que se proponga cumplir una función social, pues no hay nada más lamentable que la literatura comprometida. Muchos pensarán que estoy diciendo una herejía, pero un escritor no puede crear personajes que ya son modelos: el héroe. No, eso pertenece al ejército, a los curas. No el escritor trata de ver lo que hay detrás de los héroes. Es un desmitificador de la

sociedad. Incluso debe ser, al mismo tiempo, un desmitificador para él mismo.⁵

Desmitificar es un término clave que trasvasa toda su vida y su producción. La totalidad de su obra es modesta, pero lo suficientemente marcada por el desmontaje de jerarquía alguna, por mostrar las imposturas y miserias presentes en las actitudes y valores de los sujetos representantes de la alta burguesía. Lo interesante es que, como se verá, en sus propuestas escriturales Moreno sólo logra romper las jerarquías toda vez que las ha colocado como irrevocables.

En esta misma entrevista, Moreno fija su interés real por la escritura: ser una especie de intérprete de los sin voz y, al mismo tiempo, escribir para no morir:

yo puedo escribir y decir cosas que la gente calla. Tal vez convertirme en el intérprete, en cierta forma, de tantas personas que nunca han podido expresarse. Hay también la nostalgia que queda de las cosas. Uno trata de conservar todo eso. Siendo tan vital la literatura, tan esencial... Sobre todo para no morir. No es tanto para vivir como para no morir (Turriago, s/p).

Actos de (re)creación vital deviene su narrativa desmitificadora. Desde esta perspectiva, no resulta sorprendente que quisiera colocarse más allá de los rigores y caminos institucionales. Cuando se le preguntó sobre si publicar era accesorio, contestó:

Absolutamente. Parece haber un contrasentido en el hecho de escribir para no publicar. En realidad uno escribe para publicar. En el fondo se busca una comunicación con otras personas, pero para mí, lo fundamental es escribir. Luego se publica. Al final no importa si tienes o no éxito (Ibid).

Obviamente, en su apreciación descansa también la paradoja. Conocer la obra de Moreno para entender su posición ante el poder de la institución, sólo es posible en la medida en que sus textos se reediten y publiquen, y participe de la dinámica comunicacional del mercado y los lectores. La huella diferenciadora, quizá, es que su obra no se atiene a modas pasajeras. Como bien lo ha planteado Gilard (1997), Moreno quedará en el tiempo de la narrativa latinoamericana, y lo hará en el marco de lo que Sonia Mattalia (2003), en su estudio sobre la literatura escrita por mujeres en América Latina, ha denominado en condición de *querella*. Es decir, aquellas mujeres –no sólo las escritoras– que denuncian las injusticias “de un orden social agresivo y desmemoriado”

⁵ Marvel Moreno: “La palabra es muy pobre”. Entrevista realizada por Olga Cristina Turriago (s/f).

(90) presentes en la vida cotidiana y las experiencias personales. Sor Juana Inés de la Cruz, Teresa de la Parra, María Luisa Bombal, Luisa Valenzuela, Carmen Boullosa o Clorinda Matto son algunas de las escritoras abordadas por Mattalia, para delinear su condición de querellantes dentro de sus respectivos contextos y épocas. Moreno, con una obra modesta, claro está, puede integrar este grupo porque su sentido de la escritura, sus estrategias discursivas y sus núcleos temáticos giran en torno al cuestionamiento de parámetros rígidos que cercan los imaginarios femeninos y masculinos.

Si bien la crítica colombiana o latinoamericana institucionalizada la obvió por mucho tiempo, se entiende ahora que ella misma procuró mantenerse en ese posicionamiento ex-céntrico para entablar su querrela particular, alejada de su tierra natal pero recreada en lo que ella consideró sus defectos menos afortunados.

En otro orden de ideas, en la teoría polisistémica se consideran fundamentales las transferencias entre centro y periferia; no obstante, si tomamos en cuenta los aportes de la teoría y críticas femeninas latinoamericanas, nos preguntamos cómo articular dentro de los postulados polisistémicos la idea de la periferia de la literatura escrita por mujeres. En otras palabras y siguiendo los axiomas rizomáticos, si se acepta la distribución polisistémica en su heterogeneidad inherente ésta no es ni mucho menos lineal ni consecutiva, sino interceptada permanentemente por una estructura rizomática que pondría siempre en estado de re-definición el centro y la periferia, y en cada uno de ellos la interrelación sería múltiple, discontinua y desigual. No sería posible comprender la idea de canon nacional sin entender los múltiples bulbos de ese canon más rizomático que arbóreo, más fluido que concentrado en una relación de exclusión e inclusión.

Volvemos a Mattalia para recolocar los términos de este debate:

Reconstruir la memoria, reinsertarla en la vida cotidiana, producir y fabular un pueblo y una literatura menores, es una tarea de la que se están haciendo cargo las mujeres como reivindicación de la pasión de vivir. La vida de nuestra prole, de nuestro planeta, de nuestras culturas tiene una centralidad ética en nuestros discursos, en nuestras protestas, en nuestros actos públicos y privados (2003: 90).

Esta centralidad ética es, creemos, extensiva a cualquier escritor pero se trata de dejar fluir otras voces de disidencia por encima de sus exclusiones /inclusiones de género. Moreno lo intentó. En sus cuentos, las representaciones del poder masculino,

patriarcal y machista conviven con otra cara de este imaginario como es la del ser amante, amable o sumido en crisis de identidad; esto es válido, también, para el imaginario femenino. Por ello, sugerimos que la obra marveliana corre junto a las propuestas de la crítica literaria sobre escritura de mujeres que sin olvidar la condición de querellantes tampoco obvia la condición de heterogeneidad y pluralidad. Se siguen, en este sentido, los aportes de Nelly Richard (1996) y sus consideraciones sobre el canon de la literatura escrita por mujeres en América Latina. En su revisión de las últimas tendencias de la teoría feminista francesa, ella plantea su propuesta:

La idea de un saber independiente que defiende la autonomía de la cultura de las mujeres en una dimensión paralela y alternativa a la de la cultura de los hombres, priva lo femenino de una comunicación más plural y dialógica con las múltiples tramas de la cultura. Lo masculino y lo femenino son fuerzas relacionales que interactúan como partes de un sistema de identidad y poder que las conjuga tensionalmente (741).

Apunta al hecho de que no puede existir un universo que no sea capaz de medirse o de hacerse sin la intervención de otro que “interrumpa la lógica cerrada de lo idéntico a sí mismo” (742); de ahí que no puede existir una literatura escrita por mujeres que pretenda abstraerse en su diferencialidad como rasgo exclusivo, sin que ésta se implique con el otro que es el que, precisamente, le anuncia –o agencia – esa diferencia.

De este modo, si desde el punto de vista polisistémico los desplazamientos e intersecciones dentro del sistema literario entre sus centros y periferias tienen una relación tensional de implicaciones mutuas, la idea del rizoma nos permite hacer énfasis en los desequilibrios, silencios, desajustes dentro del sistema de la cultura. Marvel Moreno no sólo integraría la periferia de la periferia de la escritura de mujeres, sino además, su posición –como la de los escritores/as que no participan o no deseen hacerlo dentro del circuito comercial-editorial por razones diversas– podría mirarse ya como un centro de la periferia, ya como un bulbo producto del rizoma, porque su discontinua o accidentada participación pone en cuestionamiento la linealidad jerárquica de cualquier canon. En sus contactos recíprocos, los centros y las periferias explotan continuamente.

Richard establece una interesante división entre dos grupos de escritoras y dos tipos de mercado literario internacional. El primero está representado por obras con

formato de ciertos estereotipos fácilmente identificables –lo latino, lo femenino, lo homosexual– en los que, además, la función de lo literario es más que la de “revelar –temáticamente– una conciencia y experiencia del ser mujer” (743) sobre parámetros garantizados por reconocibles. El otro grupo se centra en romper la estabilidad entre el significado y el significante, el calce identitario y “llevan la relación estética entre subjetividad y lenguaje a planos de discontinuidad y de ruptura crítica del supuesto naturalista que plantea un sentido anterior a los recursos técnicos de su modelaje expresivo” (743).

Consideramos que, en una primera lectura, la escritura de Moreno podría ser engañosa porque parece estar ubicada en el primer grupo. Por su prosa discurren concepciones psicoanalistas “fácilmente” desmontables y teorías feministas (francesas y norteamericanas). Desde el punto de vista de la enunciación, la presencia del narrador extradiegético –constante en sus cuentos– a veces deviene en una voz autoritaria; en su artículo sobre el libro “*Oriane...*” Sonia Truque (1988) ya había anotado su impresión de que “el afán de tesis obliga a Marvel Moreno al recurso de clichés que en la novela (*Las brisas...*) terminan como hipérbolos” (3) haciendo énfasis en que los “cachacos”, por ejemplo, son los hombres más agresivos. Añadimos que el psicoanálisis aparece sobredimensionando estereotipos, como el de los hombres marcados por traumas infantiles –recordados en los momentos de mayor miedo o rabia– o en madres que someten a sus hijas inmaduras.

No obstante, parte de la búsqueda de Moreno se orientó hacia la discontinuidad de estas mismas teorías. Es decir, ni el psicoanálisis, ni los feminismos, ni cierta masculinidad se imponen como “resolución” enunciativa ni temática; son interrogados sobre sus alcances para solventar o propiciar vías de reconocimiento personal y social con el menor riesgo posible de perder la partida. Moreno escribe sobre sujetos signados por la tristeza, la soledad y el desamor, que ni la mejor terapia psicoanalítica logra curar. El lugar periférico de Moreno es una opción resguardada por el valor subversivo de la libertad, que resulta al no establecer compromiso alguno con aquello que coarte la imaginación y su despliegue crítico. Es el poder ya no del excluido, sino del que se desea excluido porque la cercanía con el poder sólo es válida para cuestionarlo en sus múltiples imaginarios ficcionales.

1.2.- Al borde de la página en blanco

Sus cuentos completos reúnen tres libros. El primer libro, conocido hasta ahora por el nombre de *Algo tan feo en la vida de una señora bien* (1980), pasó a llamarse *Oriane, tía Oriane* por expresa voluntad de la escritora antes de morir (publicado en 1975 por primera vez y luego en 1980);⁶ el segundo es *El encuentro y otros relatos* (1992) y, su tercer libro es el *Las fiebres del Miramar*, que se publica por primera vez.⁷

Moreno escribía, entre otras cosas, para no morir. Creemos no exagerar si planteamos que sus personajes recuerdan como adelanto de la muerte, rememoran para morir ya en los bordes del futuro incierto, ya en la muerte del texto al llegar el final y la página en blanco. Un rasgo expandido a lo largo de su producción cuentística es el universo introspectivo como refugio último de los personajes. A veces, este refugio será una cara de la locura; en otras, un escape imaginario o el paso previo al suicidio y a la destrucción.

El intercambio permanente entre la borradura/fijación en su obra cuentística es el marco de esta memoria. Ella se muestra en su fijeza y en la incertidumbre sobre la veracidad de lo recordado; lo fijado y lo borrado (o borroso) constituyen parte de las convenciones literarias, discursivas y culturales.

En *El Encuentro y otros relatos* los recuerdos se fijan en la memoria marcando en los sujetos huellas que persisten en la condición de indelebles, opción muy marveliana, provocando quiebres emocionales en los que el presente termina por ser un tiempo muerto. Subrayamos el hecho de que este movimiento constante –aunque no homogéneo sino más bien oscilante, fragmentario e impreciso– de la memoria es el contexto esencial del entramado temporal del discurso en estos cuentos. De ahí, por ejemplo, la frecuente presencia de un discurso pleno de analepsis y prolepsis marcadas

⁶ La mala distribución y de los errores sobre los datos y fechas de la obra marveliana es significativa con este libro de cuentos. Según Jacques Gilard, la fecha de 1980 es un “pobre engaño” y explica que, a pesar de que el contrato exigía la publicación ese año, por causas poco claras, el libro circuló finalmente en septiembre de 1981. Cfr. Moreno, Marvel, *Cuentos Completos*, pág. 431.

⁷ En la edición de los *Cuentos Completos* Gilard da cuenta de las novedades dentro de las tres colecciones que la conforman. El crítico francés argumenta que en ese volumen originalmente publicado por la Editorial Pluma no se incluyó el cuento “Autocrítica”: “Moreno sospechó que la editorial ni más ni menos la había censurado” (2001: 432). Así que a este primer libro de cuentos junto al cambio de nombre se incorpora un cuento no exactamente inédito sino excluido de su corpus original; asimismo se añaden las correcciones y cambios (tipográficos, de estilo y puntuación) de los errores que salieron en la primera edición y que fueron revisados a la luz de los manuscritos originales con el consentimiento de la autora.

por un registro iterativo que convierte el tiempo en una permanente circularidad desigual, de contracción y dilatación; el tiempo es móvil y denso, nunca igual a sí mismo.

Buena parte del imaginario femenino y masculino marveliano puede ser identificado con personajes “blancos”, burgueses y heterosexuales. En el entramado isotópico de los cuentos se entrecruzan temas como la doble moral que acompaña a cierta clase social dominante y la exclusión social del negro o la mujer, como víctimas del atrapamiento de las convenciones y prejuicios familiares y religiosos. La clase social dominante establece un juego de máscaras e imposturas como código de la convivencia y, al mismo tiempo, de la exclusión. En su último libro de cuentos, *Las Fiebres del Miramar*, la escritora colombiana aborda un nuevo imaginario de la sociedad desvinculado, en algunos momentos, de las miserias de la clase social burguesa. Por un lado, haciendo énfasis en una prosa directa y despojada de insinuaciones engañosas sobre lo que “realmente sucede”, surgen temas como la eyaculación precoz, el maltrato físico y la violación de mujeres o la enfermedad del V.I.H. Por el otro lado, hay mayor incorporación de personajes de distintas clases sociales –aunque esto no implique necesariamente asumirlos– comúnmente silenciados: una ex-vigilante de prisiones, un narcotraficante, ladrones u hombres que *también* se suicidan. Hasta ahora, el imaginario femenino estaba minado de suicidios, pero en estos cuentos Moreno despliega una sensibilidad masculina que si bien se torna quebradiza ante la presencia de lo femenino, sus dificultades no dependen exclusivamente de una relación dominante – dominado sino de sus debilidades o fracasos personales.

1.3.- Tres miradas de lo femenino en la filmografía de Fina Torres

Josefina Torres Benedetti (Caracas, 1951) ha realizado hasta ahora tres filmes. El filme dramático *Oriana* (1985) fue su ópera prima y supuso un amplio reconocimiento por parte de la crítica nacional e internacional. Menos suerte han tenido sus otros dos filmes, las comedias *Mecánicas Celestes* (1994/1996) y *Woman on top* (1999/2000).

Mecánicas Celestes fue, en buena medida, una liberación transformadora para la directora. El paso del drama a la comedia en sus otras dos producciones se produjo como parte de un proceso de apertura, de exorcizar el temor al encasillamiento sobre un

tipo de cine específico, de diversificar tanto la concepción cinematográfica y filmica como la ampliación del eje temático de los sujetos sociales marginados.

Oriana la había colocado en la palestra del cine venezolano como una de las mejores representaciones del cine nacional. Sin embargo, el éxito de taquilla y de crítica estuvo acompañado de un arduo proceso de lucha legal por los derechos del filme.⁸ Del éxito a la pérdida, de una ópera prima excelente al temor de repetir(se) aunada a la sensación de ser siempre una extranjera, la llevaron a replantearse ética y estéticamente su trabajo.

En este proceso de cambios personales, pérdidas económicas y materiales, la directora “rompe” con *Oriana* y se adentra en la comedia. Después de detener dos proyectos cinematográficos como *Tierra de Sombras* –“Iba a ser Oriana II” (González, 1996: 41)– y *Un domingo feliz* por los desencuentros de opiniones con García Márquez sobre el guión definitivo–⁹ *MC* supuso la renovación de un camino corto pero densificado hasta el cansancio.

A diferencia de sus otros dos filmes, en *Woman on top* Torres no intervino como guionista. Su dirección se basó en el guión *autobiográfico* de la brasileña Vera Blasi (guionista de *Tortilla Soup*, 2002, dirigido por María Ripoll, EEUU). Si por la vía de la comedia –parodia de *La cenicienta*– aborda en *MC* la configuración de la búsqueda del

⁸ En una entrevista concedida a Blanca Elena Pantín (1992) se comenta que después de la entrega del Premio en Cannes por *Oriana* Torres “se sintió traicionada por el coproductor francés; envuelta en un proceso judicial que se prolongó por más de dos años para terminar perdiendo los derechos, en Francia, de ese proyecto que fue tan suyo”. Lo que sigue son palabras de la directora: “—Eso me acabó; y estaba tan apegada a esa película, luché tanto para hacerla que sentí como si me arrancaran un hijo” (36). Un año después, concede otra entrevista donde anunciaba que *Mecánicas Celestes* estaba en plena preproducción; cfr. Mónica Montañés (1993).

⁹ Otro venezolano, el director Olegario Barrera, fue el que llevó a la pantalla este guión escrito por García Márquez, Eliseo Diego y él mismo. Fue una coproducción venezolana, colombiana y española escrita en 1988 y estrenada en 1991. Según Torres: “Hicimos (ella y Eliseo Diego) un guión que a mí me parecía bonito, simpático, inspirado en *El Chico* de Chaplin, pero desgraciadamente ni a la productora española ni al Gabo les gustó. Ellos volvieron a la historia original del cuento e hicieron un guión muy parecido a ésta. A mí no me gustó para nada. ¿El riesgo? Como Gabo es un premio Nobel y un gran escritor (...) si la película quedaba ‘chimba’, él quedaba a salvo; la que quedaba mal era yo porque era la responsable. No quise echarme esa broma encima. Simplemente renuncié y entonces la hizo Olegario Barrera en mi lugar” (González, 1996: 41). Como planteábamos en el marco teórico, la figuración de un escritor prestigioso suele generar este tipo de temores o conflictos puesto que las críticas se dirigen con especial agudeza hacia los directores de cine. Según Paulo A. Paranaguá en *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, al revisar la producción de las directoras latinoamericanas afirma que Torres fue “obligada a renunciar a la dirección de una de las películas de la serie *Amores difíciles*, basada en relatos de Gabriel García Márquez” (2003:258).

destino de la mujer, en *Woman on top* se reitera este tópico, así como el de la narrativa estructurada sobre la base del cuento de hadas: el “*Érase una vez...*” del inicio invita a adentrarnos en un mundo de fabulación e imaginación donde el viaje de la protagonista es el mediador de la recuperación de su identidad.

Podríamos intentar pensar en la modesta producción de Torres dentro del mismo campo de centro/periferia en el que revisamos la figura de Moreno. Sin embargo, dos razones nos desvían de tal propósito. En primer lugar, y tal y como hemos explicado en el capítulo referente al cine venezolano, uno de los rasgos de la filmografía radica en la discontinuidad (largos silencios, directores de uno o dos filmes) de esa producción. Concebimos este rasgo menos como una deficiencia que como una variable en los complejos mecanismos de la cadena de producción, distribución y exhibición del cine nacional e internacional.

En este sentido, Torres formaría parte de una larga lista de directoras latinoamericanas que –pese a sus esfuerzos– han tenido dificultades para mantenerse en el sistema cinematográfico. Para Paulo Antonio Paranaguá en *Tradición y modernidad en el cine de América Latina* (2003), en el cine latinoamericano de los últimos veinticinco años, se ha realizado un proceso de “feminización de todos los oficios del cine” (250), correspondiente a las “conquistas femeninas” en todos los ámbitos. Según el crítico, la producción cinematográfica de directoras en Venezuela se mantiene dentro de la tendencia general del continente: directoras formadas en el extranjero y que, en la mayoría de los casos, no han logrado una carrera de largo alcance en el tiempo y, en ocasiones, con filmes sobre realidades latinoamericanas pero elaborados fuera de sus países de origen y bajo la figura de la coproducción. Junto a Fina Torres, entonces, incluye, entre otras autoras, a Margot Benacerraf –“autora del magnífico documental *Araya* (1959), estuvo aislada hasta los años setenta” (258)– Marilda Vera, Haydeé Ascanio, Betty Kaplan, Elia Schneider o Solveig Hoogesteijn –las dos últimas, quizá, las figuras más sólidas del panorama nacional.

En segundo lugar, y como consecuencia de esa “extranjería” acotada, más que centro/periferia, la pregunta es qué lugar ocupa una filmografía iniciada en Venezuela pero desarrollada en el extranjero donde, además, sus películas han tenido escasa notoriedad. En todo caso, esa experiencia ha constituido parte de la trama de las

películas de Torres donde es posible reevaluar los ejes en torno al viaje entre dos mundos (ciudad/campo, Caracas/París, Salvador de Bahía/ San Francisco) como singladura clave de los personajes en proceso de búsqueda y recuperación de su identidad personal.

Si sus tres filmes ofrecen una cohesión interesante en torno al imaginario íntimo femenino, sus contextos de recepción crítica han sido desiguales. Del reconocimiento de *Oriana* como *Premio Opera Prima* en el Festival de Cannes en 1984, su filme *Mecánicas Celestes* fue reconocido tanto en el país como en festivales internacionales hasta que, finalmente, con *Woman on top* intentó, sin éxito, la internacionalización dentro del sistema industrial hollywoodense, junto a la actriz española Penélope Cruz como protagonista para quien, además, este trabajo también fue su estreno en esos predios.

Las desigualdades en torno a la recepción crítica de los filmes de Torres curiosamente, además de anotar, por ejemplo, el lado más comercial de su último filme, se han centrado en preguntarse sobre el carácter “venezolano”, “latinoamericano” de su obra.¹⁰ Por ejemplo, su filme *MC* levantó cierta polémica cuando en 1997 se le concedió el premio a la mejor película entre 1990-1997 en el Festival de Cine venezolano. El filme no fue un éxito de taquilla si se compara con otros, desde 1990 hasta 1997, tales como *Sicario* (1995) con 458.855 o *Salserín, la primera vez* (1997) con 546.356 espectadores, respectivamente; producciones con un formato comercial y con temas y protagonistas de relevancia social y mediática. *MC* fue vista por 25.678 espectadores y fue elegida entre otros trabajos tan excelentes como *Jericó* (1991) de Luis Alberto Lamata o *Golpes a mi puerta* (1993) de Alejandro Saderman.¹¹ Así que la decisión debió haber sido difícil y alejada, por supuesto, de alguna apreciación sobre el exotismo de Torres.

¹⁰ Sin duda, preguntarse sobre la impronta de rasgos “venezolanos” implicaría toda una amplia revisión de paradigmas sobre qué se entiende por lo nacional, lo venezolano, lo que debe o no formar parte de la cultura como rasgo de identidad; preguntas que podrían hacerse a todos los filmes abordados en este trabajo. Sin embargo, es un debate mucho más complejo que merecería otro espacio de reflexión que excede los límites de los objetivos propuestos.

¹¹ Fuente: División de Estadísticas Cinematográficas Centro Nacional Autónomo de Cinematografía. Tomado de Abraham, Pablo (2002). “Cine venezolano en los '90. Tendencias que se bifurcan.” En *Encuadre*, p. 29.

Ricardo Azuaga (1999), en cambio, nombra a *MC* entre los filmes elaborados “en territorio extranjero” como ejemplo del cine venezolano “exótico” para los mismos venezolanos que no pueden reconocerse en sus producciones porque es:

un tipo de cine que ha desdibujado el referente real, nuestra realidad, y se va por los derroteros de lo exquisitamente individual o de la exhibición de un único punto de vista: el de una burguesía desconocedora –o que niega– ciertas culturas, estilizándolas o dejando de considerarlas (1999: 107).

Para él *MC* sólo debe considerársele venezolana por

el porcentaje de técnicos que participó en su realización durante los pocos días de rodaje que se desarrollaron en Venezuela. Allí se recreaba el medio *efervescente* de los latinoamericanos en París (...). Pero hay que aclarar: son esos latinoamericanos que aquí son intelectuales prominentes y allá lavan platos y baños públicos porque, al fin y al cabo, en París es donde pasan las cosas, aunque ya todas *esas cosas* vengan hechas por otros (102).

Traer a colación este tipo de críticas abre la posibilidad de centrar parte del diálogo imaginario entre filme, país, identidad, literatura. O, en otras palabras, así como en el capítulo relacionado con Rómulo Gallegos y la transposición fílmica *Reinaldo Solar* de Rodolfo Restifo explicaremos, precisamente, la importancia de volver a un escritor anclado en las raíces culturales de la identidad venezolana, la filmografía de Torres permite plantearse la otra cara de la moneda: el debate sobre lo nacional no corre por la vía de cuestionar –o poner en punto de mira– el origen literario del texto fílmico, sino en preguntarse sobre la carta de identidad en función del exotismo que, según, se cuele por sus trabajos. Preguntas que, por otra parte, no se realizaron con relación a *Oriana*, acaso porque se desconocía la fuente literaria o porque cuando de escritores latinoamericanos se trata, la idea de exotismo pareciera ser un velo menos problemático.

De manera tal que este debate parece ser más o menos innecesario cuando de escritores nacionales se trata –Teresa de la Parra, Rómulo Gallegos o Eduardo Liendo– o, también, menos cuestionable si se trata de autores latinoamericanos como Antonio Skármeta o –la casi desconocida– Marvel Moreno. Como si la carta de identidad dependiera menos de los planteamientos estéticos e ideológicos del escritor que de su lugar de nacimiento. O, mejor aún, sin especificar el por qué de las afinidades, parece que ese lugar de nacimiento, mientras más cerca esté de la *realidad nacional* –categoría

indefinida en este contexto– resultaría menos conflictivo para evaluar el alcance de categorías tan complejas como lo venezolano, lo extranjero o lo latinoamericano.

1.4.- *Mujeres de cuentos*

Un aspecto característico de la obra fílmica de Torres reside en la articulación del imaginario femenino desde referentes narrativos significativos como el cuento literario y el cuento de hadas. Si en *Oriana*, como veremos, su modelo narrativo coincide en buena medida con el de Moreno, en *MC* se despliega la parodia del cuento de *La cenicienta* de Perrault, así como en *Woman on top* la presencia de la fábula y del cuento de hadas –habida cuenta de las fórmulas magistrales de inicio y fin del cuento de hadas tradicional. La diversidad de los soportes y fuentes narrativas se reúne en torno a un objetivo común: rearmar la identidad de la mujer mediada por modelos narrativos con los que se ponen en cuestionamiento valores familiares, sociales y culturales que atentan contra la libertad y la autodeterminación femeninas.

Su vena reivindicativa, sin embargo, no queda circunscrita al mundo femenino; aunque de manera desigual, en sus trabajos se desarrollan imaginarios sobre personajes marginados social o culturalmente (mujeres oprimidas, homosexuales y travestis, inmigrantes). Asimismo, la ficción ofrece alternativas favorables en torno a estos personajes signados por la mediación de lo extraño, lo fantástico y fantasioso, incluso lo mágico y religioso. Desde nuestra perspectiva, éste es uno de los envoltorios más interesantes de sus narrativas: romper las lógicas de lo real a través de lo curioso, lo imposible, el juego, la parodia – a veces, sin alejarse del estereotipo– para estabilizar el final feliz para cada uno de sus personajes.

1.5.- *Cuento y filme: vínculos (des)conocidos*

Las dificultades y silencios que recorrieron las políticas de publicación y distribución de la obra marveliana se hicieron sentir de un modo específico al momento de analizar a *Oriana*. Aún hoy muchos espectadores venezolanos –y, probablemente, latinoamericanos– desconocen que este filme, uno de los más importantes de la filmografía nacional, es una transposición del texto de la escritora colombiana. Muchos desconocen, además, que Moreno y Torres compartieron parte de sus vidas en París, que Torres trabajó junto a Plinio Apuleyo Mendoza cuando ejercía de reportera gráfica, por

entonces esposo de Moreno, y que la escritora dedicó su cuento a Torres antes de que *Oriana* apareciera en pantalla.

Al margen de estos datos biográficos, destacamos la desigualdad de la recepción del filme en relación al cuento. Mientras el crítico Oswaldo Capriles apunta la referencia directa a la autora al preguntarse de quién es la mirada “objetiva del segundo vértice narrativo “¿de quién, de la realizadora-guionista, de la autora Marvel Moreno?” (1985: 1), el crítico Julio Miranda, al analizar las distintas transposiciones cinematográficas realizadas hasta 1988, incorpora a *Oriana* en la lista de sus dudas sobre la fuente literaria que la sustenta: “dudo en cuanto a *Oriana*, cuyo texto base es de inverificable publicación y que, de todos modos, resulta inexistente para el lector venezolano” (1994: 38).

Hoy día, sin embargo, esta desigualdad ha ido desapareciendo. Como decía Bazin (2001), en una transposición no hay pérdidas para la literatura y las posibles ganancias son los lectores que deseen ir al texto. A nuestro juicio, *Oriana* ha ganado lectores para Moreno. Quizá uno de los mejores encuentros intersistémicos entre dos artistas latinoamericanas, (auto)exiliadas en París, unidas por la amistad y coincidentes sobre la indagación del imaginario femenino.

Parte de la crítica literaria sobre Moreno se refiere al filme, no sin cierto y justificado orgullo, como una obra estupenda que refrenda aún más el valor de la escritura marveliana injustamente olvidada. Se resalta que la “fuente original” proviene de esta escritora colombiana que, se puede entender, desde sus primeros relatos ofreció un material discursivo de alta factura sobre el mundo de la mujer. Juan G. Cobo Borda comenta, por ejemplo, que este cuento “le permitió a la directora venezolana Fina Torres realizar un largometraje que obtuvo el Premio Opera Prima en el Festival de Cannes en 1984” (1994: 41).

Los críticos de cine o mencionan de paso la referencia o la obvian. Quizá, esto último ha sido producto de que, en efecto, no son muchos los espectadores que han tenido acceso a la obra de Moreno. Por ello, la reciente (re)edición de los *Cuentos Completos* abre un horizonte alentador para que el ir y venir del texto literario al filme sea un ejercicio más accesible.

Oriana, por su parte, resulta muy desigual ante los otros textos cinematográficos de la directora en lo que se refiere a su distribución. Para empezar, actualmente, no existe ningún ejemplar de *Oriana* en los archivos de la Cinemateca Nacional;¹² suponemos que algo de esto se explica por la pérdida de los derechos del filme por parte Torres. *Mécanicas Celestes*, por su parte, corre por circuitos televisivos y *Woman on top* es, sin duda, el más “internacionalmente comercial”. Hollywood mediante, el filme no sólo se vende en cualquier tienda de vídeos –al menos en España gracias o, a pesar, según cada quién, a/de la imagen de Penélope Cruz– sino que cuenta con el *CD* de la banda sonora. Cada película representa movimientos diferentes, hasta contrarios, en el circuito de distribución.

1.6.- Asuntos internos: *Oriana* en la filmografía venezolana

Uno de los efectos del reconocimiento nacional e internacional de *Oriana* es el amplio haz de críticas que se le han hecho hasta ahora. Por un lado, este despliegue contrasta con la recepción crítica elaborada hacia los filmes *Ifigenia*, *Reinaldo Solar*, *Pequeña revancha* o *Los platos del diablo*, abordados en este trabajo. Participa junto a ellos, sin embargo, en un contexto socio-cultural más o menos afín dentro del corpus cinematográfico venezolano de la década de los ‘80 y principios de los ‘90.

En este sentido y como hemos comentado en el capítulo sobre el contexto de estas películas, desde el punto de vista socio-político en estos años Venezuela entraría en una de las peores crisis económicas de toda su historia constitucional y, no obstante, su estabilidad política –que contrastaba con la de otros países latinoamericanos– permitiría la continuación de los logros culturales alcanzados en la década anterior. El cine venezolano de los ‘80 significó un despliegue fílmico de calidad que, junto a la amplia y positiva recepción del público, resistiría el tremendo impacto del “otro” como es el cine americano. Desde entonces, se ha luchado por la legitimación y difusión del cine nacional en medio de la avalancha del norteamericano cuyo récord de taquilla está acompañado de su poderosa capacidad de distribución y propaganda.

Cangrejo (1982), *Cangrejo II* (1984), *Manon* (1986) y *La oveja negra* (1987) de Román Chalbaud; *La boda* (1982) y *El atentado* (1985) de Thaelman Urgelles; *Macu, la mujer del policía* (1987) de Solveig Hoogesteijn u *Homicidio Culposo* (1984) de

¹² Cfr. www.cinemateca.org.ve. Página consultada por última vez el 30 de julio de 2006.

César Bolívar fueron algunas de las producciones en las que el tema de la violencia, social o política, se tejió desde las profundidades y desaciertos de sus personajes privilegiándose la atmósfera de tensión y las subjetividades y emociones antes que las acciones.

Pero los premios condicionan, y a *Oriana* se la ha evaluado con especial énfasis, aunque muchos de sus aciertos poéticos o de sus dificultades para proyectarse y ser reconocida, sean problemas que atañen por igual al resto películas. Por ejemplo, para críticos como Igor Barreto (1991) “el contexto en que aparece *Oriana* es casi desolador” por las “escasas pretensiones culturales” (93), por el entramado comercial que descansan en filmes policíacos minados de lugares comunes, personajes esquemáticos o temas tratados sin ambición artística. Estos aspectos, obviamente, alcanzan como una poderosa correa de transmisión a trabajos como los de *Ifigenia*, *Pequeña revancha* o *Los platos del diablo*. Reconoce, eso sí, que *temáticamente Oriana* no era un filme aislado y que producciones cinematográficas como *Bodas de papel* (1979) de Román Chalbaud o *Eva, Perla y Julia* (1982) de Mauricio Walerstein lo anticiparon.

Por su parte, el cineasta y crítico Jacobo Penzo evalúa el impacto del filme dentro del ámbito político. El reconocimiento internacional de *Oriana*, paralelo al éxito de taquilla de otros filmes importantes,¹³ fueron logros que no escaparon de las enrevesadas truculencias del sector político:

El notable éxito internacional del filme de Fina Torres coincidía con un conjunto de productos de impacto comercial señalando el éxito de una política cinematográfica fruto del consenso. Sin embargo a partir de entonces y sobre todo bajo el gobierno de Jaime Lusinchi, el cine nacional va a recibir los embates del intervencionismo y la acción desastrosa de los dólares baratos de Recadi (2000: 111-112).

Penzo apunta que este momento de prestigio del cine nacional dentro de sus fronteras, se vio atravesado y fuertemente golpeado por una clase política burocrática, que sospechó de su propio cine cuando la representación ficcional parecía devolverles un espejo nada compatible con sus visiones sobre el país porque:

¹³ “En 1985 *Homicidio Culposo* establece un nuevo récord nacional al alcanzar 1.335.085 espectadores, mientras que *Oriana*, de Fina Torres, gana la Cámara de Oro en Cannes y *La graduación de un delincuente*, *Macho y Hembra*, *Ya-koo*, *El atentado* y *Más allá del silencio* se ubican entre las diez películas más taquilleras” (Penzo, 2000: 111).

Por primera vez el cine ejercía una acción evidente y notoria en lo social, y a pesar de que no podríamos caracterizarlo como un cine crítico, había un notable sesgo en sus temáticas hacia lo popular con anécdotas que revelaban una sociedad conflictiva y violenta.

Quizás en ese momento en la mente de algunos burócratas comenzó a surgir un difuso malestar; una molestia que no atenuaría ni siquiera el triunfo de *Oriana* (113).

Una clase política que, como bien sugiere, nunca o muy poco había visto cine venezolano (o de ningún tipo, en los casos más extremos), pero que terminó interviniendo (arrasando) en la política del Fondo de Fomento Cinematográfico, es decir, el organismo encargado de promocionar y producir buena parte del cine nacional.

En otro orden de ideas, la figura de esta directora puede revisarse dentro del cine de autor. En este sentido, *Oriana* ha sido examinada desde su capacidad poética y sugestiva que la aproxima a un tipo de cine más cercano a la experimentación del lenguaje cinematográfico que a la noción de la narratividad simple y secuencial de los sucesos.¹⁴

Son pocos los que intentan una experimentación con el lenguaje: habría que nombrar de nuevo a Diego Rísquez, Iván Feo y Alfredo Lugo, añadiendo algunos realizadores en los que esa experimentación no es tan abierta, pero consiguen alcanzar un alto nivel de información connotativa, como Chalbaud, Solveig Hoogesteijn, Olegario Barrera, Jacobo Penzo, Luis Alberto Lamata, Fina Torres y Alfredo Anzola, entre otros (Roffé, 1997: 54).

Como ya se explicó anteriormente, el rasgo experimental atribuido a *Oriana* no ha perdido importancia para Torres; sin embargo, en *Oriana* y *MC* el manejo de lo experimental se alinea con lo poético o el extrañamiento.

¹⁴ El cine experimental, de corte poético, tiene uno de sus máximos exponentes en la figura de Diego Rísquez que con su trilogía *Bolívar, sinfonía tropical* (1981), *Orinoco, Nuevo Mundo* (1984) y *América, Terra Incógnita* (1988) donde apuesta por una estética basada en los intercambios del cine con la plástica y la música en la que destaca el impacto de la imagen a partir de las ausencias de diálogos y las rupturas de las estrategias del cine realista. Su obra *Manuela Sáenz. La libertadora del Libertador* (2000) es una muestra de su capacidad para articular los mecanismos tradicionales del cine con un lenguaje altamente metafórico y alegórico. En la actualidad, acaba de estrenar su filme *Francisco de Miranda* (2006), basado en la vida del prócer venezolano. Su último fotograma recrea el cuadro *Miranda en La Carraca* de Arturo Michelena, y reafirma parte de las líneas estéticas del trabajo de Rísquez como es la relación entre cine, pintura e historia. Su obra representa un peculiar panorama sobre la relación entre cine, pintura e historia; estudio inter artístico que aún está por hacerse. Por cierto que para este último trabajo, parte del guión – elaborado por Leonardo Padrón– está basado en *Colombeia*, la autobiografía de Miranda.

Dentro de los linderos propiamente cinematográficos y temáticos una de las orientaciones de esta etapa del cine estuvo diseñada por las visiones del mundo a partir de la recuperación de la memoria infantil y de la mirada femenina. En este sentido, *Oriana* dialogaría con las otras producciones fílmicas que giran alrededor de las niñas–mujeres. Julio Miranda la analiza dentro de este contexto:

Otras [películas] sitúan en la infancia el origen de las picardías adultas (*Alias el Rey del Joropo*, 1977, Carlos Rebolledo y Thaelman Urgelles) o lo definen como un irrecuperable mundo idílico que se evocará vanamente en la adultez (*Eva, Julia, Perla*, 1982, Mauricio Wallerstein). *Oriana* (1985, Fina Torres), en que la niña descubre su sexualidad y repite el ciclo incestuoso de la tía en la hacienda, es casi una síntesis de varios de estos filmes, coincidentes en el cuadro campesino o de pequeñas ciudades provincianas en que se desenvuelve la infancia, (...).

(...)

Con *Macu, la mujer del policía* (1987, Solveig Hoogesteijn), la “vampirización” del caso Ledezma hunde sus raíces (...) en la vida de esa mujer–niña seducida desde la infancia (1994: 102).

Con todo, los críticos han estado de acuerdo en los méritos del trabajo cinematográfico. Para Ambretta Marrosu (1985) es “(...) la coherencia estilística la que se impone positivamente en la obra” (42). Oswaldo Capriles, por su parte, reconoce que gracias a un ritmo inspirado, *Oriana* “impone su convención, supera sus incongruencias y obscuridades, y logra, sin mayores pérdidas, interesar y empatizar al espectador” (1985: 2). Para Frank Baiz Quevedo (1996), es un filme “bien hecho”, de “buena factura y (...) de una intrincada estructura narrativa” (11).

Finalmente, quisiéramos cerrar esta mirada de la crítica con un último comentario de Baiz Quevedo que establece equivalencias –al mejor estilo intersistémico cultural– entre el filme y el colectivo venezolano:

Oriana, creo yo, no sólo nos revela nuestra necesidad de hacer las cosas bien (de ahí el encanto con que nos seduce su factura) sino también una suerte de ceguera ante los empaques vistosos (*Oriana*, bien vista, no dice tanto como le queremos hacer decir). Es un producto loable, pero no tan distante de otros filmes venezolanos en su sensibilidad y en sus carencias (...) *Oriana* es como nosotros, llena de deseos, un poco grandilocuente, sensible, un poco narcisista, necesitada de ser vista con cierta objetividad autocrítica para poder seguir creciendo (1996: 11).

Curiosa aproximación de la que nuestro abordaje comparatístico, quizá, sea un nuevo aumento de la mirada grandilocuente sobre la obra de Torres y, por qué no, sobre la de Moreno. Si es así, sólo esperaremos la oportunidad para enmendar nuestros pasos. Pero, lo que nos parece no redimensionar innecesariamente es que, desde el punto de vista del encuentro interartístico, Moreno y Torres lograron a cabalidad el principio bajtiniano de la palabra propia-ajena en el encuentro del texto literario y el fílmico. No estamos seguros de si será posible trazar líneas identitarias sobre cómo esos productos hablan de lo que queremos hacer. Pero, si esa lectura es válida, entonces, saldrá ganando la cultura si cada aproximación entre literatura y cine es menos un monólogo que una posibilidad de armar(nos) en el diálogo.

2.- A veces, recordar es vivir para olvidar

Después del apartado anterior en el que se intentó fijar los (des)niveles extrafílmicos del diálogo entre el cuento y el filme, es el momento de adentrarnos en las operaciones de equivalencia por semejanza y diferencia, teniendo como norte los modelos narrativos.

Vistas desde lejos, las equivalencias entre los mundos narrativos de ambas autoras afloran si retomamos algunos de los apuntes del apartado anterior: por igual, y como rasgo general, el mundo femenino es el centro neurálgico que da vida a personajes (des)bordados por situaciones límites. Opacadas, marginadas, reprimidas u olvidadas, las férreas convenciones familiares o sociales imprimen una atmósfera asfixiante de las que sus protagonistas intentarán salir; bien por la vía del suicidio o la locura, en muchos de los textos de Moreno, o bien por la vía del viaje y la confrontación personal en el caso de Torres.

Con relación a *Oriana*, sin embargo, y a partir del modelo narrativo, el tratamiento y las formas de construir estéticamente esas salidas resultan diferentes, como explicaremos luego. No obstante, para hacerlo es necesario volver a otra isotopía equivalente fundamental: el espacio. Físico, geográfico, soñado, intuido, guardado o recorrido, el abordaje del espacio o, más bien, del cronotopo, deviene en la mediación narrativa básica para explorar el universo íntimo e identitario femenino.

En las líneas siguientes el recorrido del espacio físico (la hacienda, los objetos), psíquico (la memoria) y, entreverado con ello, el viaje (físico y de vuelta al pasado) permitirán diseñar la base de la equivalencia más importante. Aunque, insistimos, los alcances de ese cronotopo resultan diferentes dados los alcances del tratamiento estético, retórico y temático, ambas autoras coincidieron en otorgarle al espacio y a los lugares –y, por supuesto, al tiempo que corre junto a éstos– una dimensión esencial en la construcción de las historias.

2.1.- *Mirar hacia el pasado*

En el capítulo anterior sobre *Ifigenia*, comentábamos la importancia del umbral como constructo retórico que dentro del cine obliga a preguntarse por la dinámica de lo externo/interno ya en todas las dimensiones correspondientes, tales como el espacio fílmico, el escenográfico o el lúdico,

Oriane...y Oriana coinciden en una primera ventana diseñada a partir del recuerdo que se despliega a través de María sobre una breve estancia en la hacienda de una tía lejana –Oriane y Oriana, respectivamente.¹⁵ La memoria, pues, es el primer punto de partida que pronto adquiere consistencia espacial física a través de la hacienda. Como hemos visto anteriormente, según Jordi Balló (2000) la ventana y el espejo constituyen lugares frecuentes para posicionar y mediar el imaginario femenino al ritmo abrir o cerrar ventanas (cofres y armarios, añadimos), así como el de mirarse o ser mirada en el espejo; esto es, –como en *Ifigenia*– una intimidad confeccionada al compás de umbrales y marcos que para cada personaje adquirirán sentidos diferentes.

En este sentido, es importante acotar el papel del espacio escenográfico en ambos relatos. Como bien apunta Neira Piñero (2003), en ese espacio el decorado, las luces y sombras o, incluso, los objetos adquieren función simbólica, metonímica o metafórica (136). En ambos textos los objetos están dominados por el punto de vista femenino que al recordarlos les otorga dimensión y peso dramáticos.

A este espacio, el tiempo del recuerdo implica un viaje, un mirar hacia el pasado en búsqueda, en principio, de las improntas de la presencia de la tía. Sin embargo, si bien el espacio de la hacienda será el motivo visual y metafórico del viaje, es en el

¹⁵ En lo sucesivo, tomaré esta diferencia para distinguir al personaje femenino principal de ambos textos, a saber, Oriane para referirnos al personaje del cuento y Oriana para el de la película.

tratamiento del tiempo donde tendremos las diferencias más acentuadas entre ambos mundos narrativos.

Para evaluarlo, primero, nos centramos en los cambios del título. “Oriane, tía Oriane” es el título del cuento; *Oriana*, el del relato fílmico. El primero alude a dos modos de mirar al mismo personaje. Oriane, a secas, remite a todo el universo que caracteriza su estilo de vida, desde su mundo concreto que descansa en los objetos (armarios, cofres, columpio, fotos), pasando por su modo de relación con los demás (el odio hacia el padre o el afecto que le procura a María, su sobrina-nieta), hasta llegar a sus anhelos íntimos (desear que llegue la desolación a la hacienda o conservar el pasado).

En ninguna ocasión aparece mencionada como Oriane, siempre está nombrada por la relación familiar; sin embargo, el título nos da el primer indicio de que el mundo de Oriane es el de la joven adolescente enamorada de su medio hermano. Tía Oriane, en cambio, se refiere al vínculo desde el cual se posiciona María, el otro personaje clave en la historia. Es su sobrina-nieta quien, alternativamente, descubre a la mujer de un pasado oculto y a una tía-abuela muy diferente de la que había oído hablar.

La película se asienta sobre la mayor fuerza dramática del incesto y de los asesinatos. Su primera escena deviene en clave para dilucidar la compleja relación del triángulo Oriana-Sergio-padre. En ella, la familia y Oriana niña posan para una fotografía y justo antes de tomarla ella, impulsivamente, busca a Sergio –que ha estado al margen– y, pese a la incomodidad y sorpresa del padre, Sergio queda fijado en la foto de familia. En este momento, la cámara se cierra sobre el rostro de la niña hasta lograrse un *close up* y se coloca el nombre de la película. De esta manera, en esta secuencia se atisban los conflictos fundamentales en torno a las intolerantes relaciones entre padre e hijos, el intento de “meter” a la fuerza al otro como un gesto de amor, solidaridad y la fijación de los tiempos de la pareja en la memoria.

A pesar del cambio en el nombre, como en el cuento, las influencias y los paralelismos recíprocos entre María y Oriana marcan el modo de la relación familiar. A través de María se conoce a la tía y a la mujer, y es gracias a Oriana que su sobrina, sin saberlo, tiene la posibilidad de descubrirse a sí misma. Mientras en el cuento, Oriane es una tía y mujer para María, en el filme Oriana no es sólo tía, también es niña,

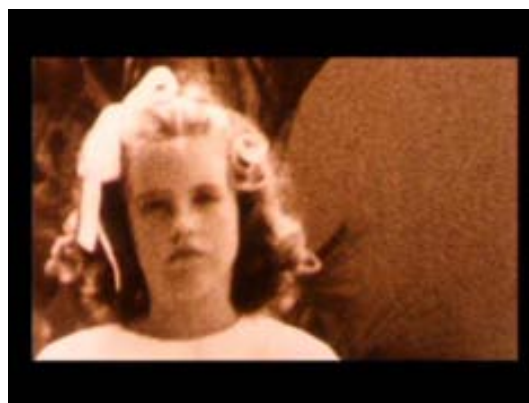
adolescente, hija, hermana, amante, madre y señora de casa. En el proceso de intensificación dramática elaborado sobre este personaje se enfatiza la dimensión tensional y conflictiva, con un entorno familiar que la ha censurado y que propició su autoexclusión.

Otro de los efectos del cambio de nombre es el hecho de que en el cuento, Oriane es tía-abuela de María, y en la película está mucho más cerca de su generación porque sólo es tía. El efecto de aproximación generacional dado en el filme resguarda la complicidad entre ellas en lo referente tanto al proceso de iniciación sexual de María guiado por las tías como al descubrimiento-preservación de la relación erótico-amorosa de éstas como conquistas de la subjetividad femenina.

Mientras en el filme, la primera fotografía deviene en un umbral puesto que será una de las capas de la memoria, en el relato, el inicio es significado por la importancia del espacio de la hacienda.



1



2

Figuras 1 – 2. La foto de familia: el primer umbral

2.2.- *Los pliegues del tiempo*

Volver al pasado implica pisar en falso porque, en ocasiones, es un intento paradójico por recuperar lo vivido. Por un lado, recordamos tanto como olvidamos; por el otro, en ese intento por recobrar el pasado se cruzan coordenadas borrosas e inexactas que hacen de la memoria un espacio laberíntico. Acaso, se puede agradecer recordar sin ánimos de mirar hacia el futuro.

En el cuento, la voz de un narrador extra-heterodiegético focaliza en el personaje de María una narración ulterior, recuperada a través de una analepsis externa en la que se recobran momentos de la vida de la tía-abuela Oriane y que María intenta recordar muchos años después; en ocasiones, gracias a un cambio de focalización, el narrador rescatará la mirada de Oriane sobre su propia vida. Propio del estilo indirecto libre que Moreno desarrolló en muchos de sus cuentos, en este relato sabremos lo que María recuerda y cómo lo hace. Indagar en el pasado será establecer tanto los hechos más significativos como la fragilidad de la memoria. En el acto enunciativo, por momentos, se establecerá una confusión entre la voz y la mirada narrativas del narrador y de María, si bien aquél mantiene su estatuto como narrador, tal y como se deduce del siguiente fragmento:

Tal vez fue al otro día que empezaron los ruidos. O un poco después: María lo olvidaría con los años. Ya casada, cuando el tiempo no era más un chispear de instantes sino el lento transcurrir de días iguales, observando jugar a su hija en el jardín de una casa donde un marido cualquiera la había confinado, María intentaría recordar en qué momento había oído los ruidos por primera vez. (...) Pero no podía precisar el recuerdo. Y lo vería alejarse de su mente con una secreta angustia, vago, cada vez más vago, asociado solamente a aquel columpio de herrumbre que había descubierto en el jardín de tía Oriane, (...) Porque los ruidos aparecieron la mañana que desenterró el columpio (13-14).¹⁶

Después de mostrar la duda sobre el recuerdo desvanecido en el tiempo, aparece una frase contundente en la que se lo estabiliza. El narrador, pues, maneja estos pliegues temporales en una permanente oscilación entre la claridad y la confusión de los recuerdos. Moreno delinea, así, las características de la memoria en tanto sigue siendo un relato desde María pero, por ello mismo, su mirada privilegiada es tan definitiva como parcial.

En la cita anterior se evidencia un aspecto central sobre el modo de recordar: casi olvidando, con esfuerzo, vaguedad que inunda y nubla por momentos y deja resquicios mínimos por los que se cuelga el recuerdo. O, en otras palabras, intentar mirar hacia el

¹⁶ Todas las citas han sido extraídas de *Cuentos Completos* (2001).

pasado es una ventana en la que se queda fuera la mínima y eficaz referencia al ensimismamiento de su presente.

Diferente es la actitud de Oriane ante los recuerdos. Su voz es recuperada a través de los diálogos con la sobrina que registran, precisamente, el momento en el que ésta, extrañada por la aparición del columpio colgado en un árbol después de que lo encontrara en el jardín y lo dejara allí, le comenta a su tía su sorpresa:

El columpio está ahí, dijo casi para sí misma-. Puedes verlo. Su tía asintió con un ligero movimiento de la mano.

-Y he escuchado ruidos- insistió María en voz baja.

-No me sorprende- dijo tía Oriane sonriendo-. Esta casa es muy antigua.

María la miró perpleja.

-Son ecos-explicó su tía-. Vienen y van.

(...)

-No lo sé explicar -dijo-. Los ruidos y las voces dejan huellas en el aire... y es como si el aire no saliera nunca de las casas viejas (15).

Es el momento discursivo en el que se asienta la presencia de lo extraño como parte del devenir de esa estancia vacacional. Desde el inicio, pues, el espacio resulta engañoso, y la mirada de la tía dará cuenta de cierta normalidad con relación a esas extrañezas.

En el filme, después de la fotografía familiar, la segunda escena es María adulta en Francia. El diálogo, en francés, entre ella y su esposo se desarrolla mientras intentan dormir. Ella ha recibido una carta en la que se le anuncian la muerte de su tía Oriana y que es heredera de su hacienda. Se toma un somnífero después de comentar junto a Georges -personaje añadido- que deben viajar para resolver la venta de la casa. Se evidencia la incomodidad del regreso pues implica vincularse con un pasado que, en principio, parece que ha intentado borrar.

En ambos textos, entonces, el pasado llega a través de un recuerdo o de una carta, pero la primera diferencia entre ambas Marías ya es evidente: mientras la del relato apenas puede recordar, la del filme intenta olvidar. Habría que estar de acuerdo, entonces, con Montserrat Ordóñez-Vilá (1997) cuando apunta que la película se basa en los juegos temporales, pero que en el cuento “no hay tanta tensión entre los dos tiempos de María: el énfasis no está en buscar y entender el pasado perdido sino en los descubrimientos cotidianos durante su visita y su despertar de adolescente” (214). En

efecto, mientras la María del cuento parece tener dificultades para recordar, la del largometraje se ve obligada a hacerlo; aquélla se deja llevar por el presente como si hubiese perdido el derecho a recordar, mientras ésta aparece tomándose un somnífero esforzándose por olvidar.

Por otra parte, el filme, básicamente, oscila entre el narrador extradiegético o meganarrador y la mirada narrativa y evocadora de María. Vemos lo que ella *ve* y *sabe*, pero, también, como su mirada no podrá dar cuenta de todo lo que acontece, su focalización será un *punte poético* entre los distintos tiempos discursivos y diegéticos. En todo caso, para explicar el movimiento sinuoso de la memoria es imprescindible explicar la conformación discursiva y diegética de las diferentes temporalidades en los textos.

El regresar a los recuerdos es presentado a partir del flujo temporal a través de continuos quiebres temporales gracias a una escritura centrada en enfatizar la indeterminación de las acciones y la atmósfera. No en pocas ocasiones, adverbios como “nunca”, “jamás” o “siempre” realzan un tiempo medido en función de la densidad psicológica junto a efectos de infinitud, de actos reiterados en el tiempo que borran los límites cronológicos

(A) María le había gustado tía Oriane. Desde el primer día. Tenía un aire tranquilo y unos ojos pálidos que la miraban con indulgente nostalgia. *Siempre parecía* contenta de verla. *Siempre* sonreía (...).

Los dibujos de tía Oriane atraían a María, se adormecía mirándolos. Había una *magia en aquella infinita reiteración de formas*, (...). María iba a su habitación al atardecer y se quedaba a su lado mirándola dibujar hoja tras hoja hasta que entraba la noche (...). *Podía pasar horas enteras* junto a su tía Oriane. Le agradaba su quietud, el silencio que había *siempre* a su alrededor (12–13) (énfasis nuestro).

Fueron sólo *unos días* los que María pasó junto a su tía, pero entre un “siempre”, un “cada tarde” o un “todas las noches” la sensación es que el tiempo transcurre siempre igual a sí mismo. La intimidad del tiempo viene dada menos por su fijación que por la necesidad de expandirlo a un *siempre* que, como veremos y en el mejor de los tonos marvellianos, nos conducirá al abismo de la página en blanco.

Además del descubrimiento de la personalidad y del pasado velado de la tía-abuela, la reiteración de figuras que encantan a María se corresponde con la iteración

discursiva de la imagen del doble. María parece repetir a la tía, como ésta a su vez reitera formas circulares en sus dibujos, a través de las actitudes y gustos similares que las acercan aún más a una atmósfera de complicidad y confianza mutuas:

Había descubierto además que su tía y ella se parecían: las dos tenían la manía de no pisar nunca las juntas de las baldosas. Compartían el gusto por las frutas heladas y la flor del ilang-ilang. A veces sorprendía en tía Oriane sus mismos ademanes, un cierto modo de ladear la cabeza, una forma cauta de sonreír. Pero sólo hojeando el álbum de fotografías comprendió hasta qué punto el parecido entre las dos iba más lejos (12).

Retomaremos, posteriormente, los efectos de este tiempo para comprender mejor cómo supone un quiebre con la lógica racional de la familia y el camino de búsqueda para el despertar erótico-sexual.

Si el primer viaje de María, la del filme, está vedado, el segundo, el del regreso es un problema. Este añadido es propio de la inscripción de la voz ajena de Torres junto a la propia del texto cuando se planteó un carga dramática y emocional más contundente (asesinatos silenciados por la complicidad y desconocidos por la ley). Sin perder de vista los susurros de la voz propia en esta transposición la expansión del eje dramático es esencial para el dinamismo temporal.

Con el pretexto del viaje a la hacienda-memoria, Torres organizó los quiebres temporales a través de constantes *flashback*, de anacronías en las que se alternan sin orden aparente cinco temporalidades. Son a saber, y según un orden cronológico, Oriana niña, adolescente y adulta y María adolescente y adulta. Oriana adulta y María adolescente es el tiempo de mayor presencia y duración en ambos textos.

Esta estructuración fragmentaria del orden temporal significó, como Torres explica, la posibilidad de articular “un sistema de construcción parecido al de los sueños, lo cual no significa una estructura onírica” (Mesones, 1985b: 7). De este modo, resuelve fílmicamente y de manera efectiva el flujo del tiempo y el mundo del encantamiento del relato literario a través de un proceso enunciativo de carácter poético. Sobre la construcción fílmica de las temporalidades, Torres explicó:

En lo que sí quise diferenciar a los años 20 de los 40 y 70, fue en la puesta en escena. Para los años 20 utilicé una construcción muy simple de planos y contraplanos, una metodología muy simétrica. En cambio para los años 40 y

70 la puesta en escena fue mucho más elaborada; utilicé mucho más *travelling*, muchos paneos, muchos planos secuencias (Mesones, 1985b: 8).

Antes de continuar es importante mencionar cómo y cuáles son los períodos temporales abarcados desde el punto de vista de la diégesis. La especificidad temporal está señalada en el guión¹⁷ y no en el filme, sólo a través de cambios cromáticos de las escenas se reconocen los saltos temporales, tal y como lo explica la directora. Ella no menciona los años 10 y 15 que se corresponden a las escenas de la infancia de Oriana, pero se comprende que estos tiempos forman parte de la construcción simple de los 20. De cualquier manera, nos parece oportuno recurrir al guión como texto intermediario entre el cuento y el filme, para acoplar las líneas imaginarias de los tiempos de la enunciación y de la diégesis:

a) 1970: Corresponde a la llegada de María a la hacienda. Este tiempo es fundamental porque será desde el cual ella verá hacia el pasado. Según los vestuarios y los objetos del presente, su estética se corresponde más con la de finales de los '70 y principios de los '80. Desde el punto de vista de la diégesis, la estadía en la hacienda tendrá la *duración* de un lapso de tiempo que va desde la mañana hasta el medio día de ese mismo día, pero en el enunciado, se empieza con este tiempo y, después de los quiebres, se vuelve a él para finalizar la historia.

En este tiempo de la historia intervienen personajes nuevos: Sánchez, el capataz de la casa y fiel servidor de Oriana, y Georges, el esposo de María, que adquiere un nombre y funciona para activar la noción de la diferencia y del distanciamiento (no habla español, se molesta por la avería de su automóvil que le obliga a permanecer en la hacienda más tiempo del que quería, poco o nada sabe de lo ocurrido en ese lugar).

¹⁷ Fina Torres y Antoine Lacomblez (1991). *Oriana: El Guión*. (Caracas, Cinemateca Nacional). En este texto hay escenas que desconozco si fueron filmadas. En este sentido, lo utilizo como una guía para organizar los planos temporales. Aprovecho la ocasión para comentar uno de los aspectos, quizá, más importantes para pensar la transposición fílmica. El guión en cualesquiera películas basadas en textos literarios deviene en un intertexto fundamental. Son escritos que bien pueden ofrecer parte de los silencios o de los alcances que o se quedaron en el papel o se redimensionaron en el filme. En una primera etapa de mi trabajo, me propuse incorporar los guiones de los filmes analizados; sin embargo, me encontré con el silencio editorial con relación a la publicación de los guiones de éstos y otros filmes venezolanos. El silencio es sintomático de una situación mucho más compleja. Además de intuir que, en ocasiones, el guión puede resultar accesorio una vez terminada la película —idea que no comparto— y de sospechar que es considerado un borrador antes que una base desde la cual imaginar el filme, se une el hecho de las ya muchas dificultades de distribución y promoción de las propias películas.

Pero también es el tiempo del hijo de Oriana y Sergio que será “ocultado” al espectador hasta que la historia regrese, al final, a esta temporalidad y María decida no vender la hacienda, una vez que lo *ve* desde lejos. Para favorecer el elemento sorpresa, sobre este personaje se operó desde la paralipsis: se pasó junto a él para elidir su presencia.

b) 1940: María tiene 14 años, según el guión, y llega a la casa para las vacaciones. El orden de este tiempo es interrumpido por los otros tiempos aunque, progresivamente, adquiere mayor duración a lo largo del filme. La estadía no tiene precisión temporal alguna. Se habla, eso sí, de un jueves en el que llega una carta de la madre de María avisando que la recogerían el domingo, antes de la fecha prevista; elemento que contribuye a acelerar el último tercio de las acciones. Su duración es mayor en la pantalla que la de los otros tres tiempos. María se encontrará aquí con su primer amor y descubrirá el pasado de la tía.

c) 1910: Escenas de la infancia de Oriana. No tienen una duración específica; son instantes que recrean situaciones diferentes entre los niños y el padre, donde se muestran los momentos de juego entre Oriana y Sergio, al tiempo que se anuncia la tensión en la relación entre ella y su padre. Son escenas “resumen” donde el tiempo discursivo es menor que el de la historia. La secuencia donde el padre la toma fuertemente por el brazo – una vez que la ha descubierto espiando por los matorrales– y la encierra en una habitación es una muestra del énfasis por representarlo como una figura autoritaria y arbitraria. Es, sin duda, un guiño al espectador para apelar a su mirada cómplice pues su posterior muerte “funcionará” menos como un problema ético que como una excusa para vengar la muerte de su hijo y liberar de la opresión a las mujeres de la hacienda.

d) 1915: Aunque la directora hable de los años ‘20 y en el guión aparece 1915, lo importante de esta etapa, en la que Oriana y Sergio ya son adolescentes, es que representa el núcleo trágico –el tono dramático estará más bien alrededor de María. El énfasis se efectúa, primero, en la relación erótica y, después, sexual entre los jóvenes amantes. A este tiempo pertenecen las escenas del baile en la hacienda y la del *baile* erótico en la mecedora y el columpio, que los jóvenes realizan mientras se miran mutuamente. La *duración* discursiva de estos tiempos es muy diversa, aunque

predomine la dilatación como procedimiento para aumentar la intensidad del encuentro amoroso y el suspense.

En este tiempo se produce una aceleración y condensación de las acciones. En una sola mañana se suscita la discusión entre Sergio y su padre, porque éste le propone ser capataz de otras tierras de las que podría llegar a ser dueño, la increpación de Oriana hacia aquél exigiéndole que escoja entre las tierras o ella, el encuentro sexual de los jóvenes, la muerte de Sergio a manos de su padre que los encuentra en ese instante, la muerte de éste a causa del veneno que Fidelity, la sirvienta, introduce en su cantimplora y, finalmente, la consecuente liberación de Oriana.

En el manejo de estos tiempos y del narrador –al estilo de las cajitas chinas o muñecas rusas– la crítica ha encontrado una de las debilidades del filme. Sin dejar de reconocer sus méritos, críticos como Marrosu (1985), Capriles (1985) y Baiz Quevedo (1996) han comentado sobre el vacío ante *quién mira* ciertas escenas lo que genera fallas en el engranaje de algunas de esas cajas como explica Marrosu:

Si la *María* adulta llega según un inobjetable proceso sensorial a *María* niña; si *María* niña nos conduce sin fallas a *Oriana* adulta; no sucede lo mismo con la “terrible y triste historia” de *Oriana*, cuyos indicios epistolares apenas entrevistos no dan pie para descubrir tanto, sino eventualmente para imaginar (1985: 41) (Cursivas del original).

El engranaje al que alude se refiere a quién ve los hechos de la infancia–adolescencia de Oriana, puesto que María ve su pasado junto a la tía, pero el más remoto escapa de su “visión”, no es “contado” por María. Según Capriles, que establece el juego narrativo a partir de dos focos de angulación narrativa:

la niñez –y aún la adolescencia y la tragedia de Oriana– no son “contadas” por María –que las ignora, aunque su adivinación-investigación la lleve, insensiblemente, a la repetición de un destino que desconoce– y por tanto, hay, en realidad, dos focos de angulación narrativa: el subjetivo-memoriosomnírico de María (...) y el “objetivo” (¿de quién, de la realizadora-guionista, de la autora Marvel Moreno?) que nos cuenta todo lo referente a Oriana (1985:1).

Insiste Capriles, no sin ironía, en que ambos vértices no se confunden en un “segundo nivel de lectura” en una suerte de “ruptura de las reglas” que iría, entonces, en el sentido de un “‘anticine’ buñueliano” y concluye con la inconsistencia de las

partes, acciones y supuestas motivaciones que expresan los personajes protagónicos y se evidencian en la estructura narrativa; en ellas no hay una unidad ‘metanarrativa’. A lo sumo, podrían justificarse o entenderse en la clave freudiana que tan facilonamente se muestra al espectador (2).

La cita de Capriles apunta, en efecto, al entramado de des-realización que recorre tanto al texto literario como al filme. La mirada subjetiva que él encuentra pertenece, como en el cuento, a María y, desde este punto de vista, esta transposición habría resuelto fílmicamente la escritura entreverada de Moreno entre el mundo de la lógica familiar y la ilogicidad onírica. Ya no sería un asunto de facilismo freudiano, sino de recuperación del extrañamiento o cierta posibilidad de des-realizar el espacio como parte de la atmósfera de sugerencias realizada, en ambos textos, en el marco de las estrategias discursivas, para acentuar un modo de mirar la iniciación sexual y la (re)conquista de la autodeterminación personal-femenina. La diferencia entre ambos sería que la yuxtaposición de los planos temporales en la película es consecutiva, mientras que en el texto es simultánea.

Torres amplió esta confusión dentro del tiempo iterativo del ritual de iniciación de manera consecutiva –que no lineal; de ahí que hasta que no se resuelven los hechos de la vida de Oriana, no se verá la escena del encuentro amoroso entre María y el desconocido. Capriles también deja la interrogante sobre de quién sería esa segunda mirada “objetiva”; como quedó explicada forma parte del añadido de Torres que incorporó una historia sobre Oriana de mayor presencia en el filme a partir del énfasis en la relación triangular entre ella, Sergio y el padre.

Otra lectura posible se puede dar a partir de dos procedimientos reconocidos en el cine: uno sería la extrapolación de la focalización, de la que habla Sánchez Noriega (2000), y el otro, el llamado meganarrador formulado por Gaudreault y Jost (1995).

Sánchez Noriega explica que hay narradores cuya visión no puede, en efecto, haber podido abarcar todo un lapso de tiempo determinado. El ejemplo que coloca es el del niño-narrador del filme *La vida es bella* (Benigni, 1998) que a partir de un largo *flash-back* narrará la historia pero, ni las escenas anteriores a su nacimiento, ni el tono humorístico pueden corresponderse a lo visto por él. En este sentido, la focalización “más que obedecer a un punto de vista, deviene un procedimiento estético para dotar al relato de un talante poético o de fábula” (94). Compartimos esta lectura ante el filme

Oriana porque la mirada de María “que no ve”, es más un puente temporal que no está, necesariamente, disminuido por ofrecer una vinculación freudiana, sino, antes bien, es un juego sugerente de conexiones. No forzamos sentidos si nos hacemos eco de esta propuesta.

Aunada a esta perspectiva, la acepción del narrador cinematográfico o del meganarrador también resulta interesante en este contexto, porque a partir de ella se establece relación con los modos de ocularización (Gaudreault y Jost, 1995). Partiendo de la diferenciación, no siempre fácil de detectar, entre focalización –relacionada con el *saber* o la información– y la ocularización –relacionada con el *ver*, el punto de vista en un momento de la enunciación–, podemos afirmar que hay dos tipos de ocularizaciones en este engranaje temporal. La mirada de María sería una *ocularización interna* en la medida en que lo que aparece se corresponde con lo que ella ve. Pero lo que queda fuera de su campo, es decir, aquellas escenas en las que la visión de la cámara no se corresponde ni con lo que ella u otro personaje *ve* –que serían las escenas de la adolescencia e infancia de Oriana– se estaría ante un tipo de *ocularización cero*. En este sentido, los autores afirman que “el plano remite entonces a un gran imaginador cuya presencia puede ser más o menos evidenciada” (144), esto es, a un narrador implícito que “por encima de –o junto a– ese narrador verbal (explícito, intradiegético y visualizado) en quien [el espectador] creía “a pie juntillas”, hay, pues, un gran imaginador fílmico (implícito, extradiegético e invisible), que manipula el conjunto de la red audiovisual” (56).

En otras palabras, en la instancia de este imaginador o meganarrador fílmico, en su instancia, más bien, descansarían ya no sólo esos fragmentos que escapan a la mirada de María, sino, además, sería la que ha articulado estética y fílmicamente el relato.

De este modo, María sería, por un lado, un narrador intradiegético con focalización interna por lo que *sabe* (el pasado extraño de la tía) y *no sabe* (la presencia del hijo de Oriana). Por el otro, sería un narrador con ocularización interna por lo que realmente ve (que no implica que todo lo sabe). Como espectadores, vemos lo que ella y el meganarrador ven, pero es gracias a este narrador implícito que es vista María al final buscando al hijo de Oriana y con ella, nosotros.

Los tiempos se entrelazan a través, por ejemplo, del montaje por sonidos intradieгéticos que sirven de enlaces para las siguientes escenas. Concretamente, al inicio hay una escena en la que María al revisar las cosas de la tía encuentra un pequeño calidoscopio, y el ruido que produce su manija –sonido intradieгético– es el puente para identificar en la siguiente secuencia el balanceo del columpio donde ella se mecía cuando niña.

Otro ejemplo del entrelazamiento temporal es a través del montaje por sincronismo, donde se colocan en una misma secuencia a personajes de diferentes épocas. Tal es el caso de la secuencia en la que María adulta está en la habitación de su tía y, desde la puerta, comienza a mirar (por paneo) a su alrededor, al llegar a la ventana vemos a María adolescente. Es María adulta recordándose y viéndose llamar a su tía que en la siguiente escena aparece junto a ella en la puerta.

Este procedimiento por superposición de épocas dentro de una misma secuencia se emplea también cuando María adulta, sentada en las escaleras, mira a tía Oriana tocando el piano. La cámara pasa de un plano total a un plano medio americano que descubre a una tía sublime, tranquila y dulce, es decir, tal y como es recordada por su sobrina. Luego, entra Georges para anunciarle la avería del vehículo y, al salir su esposo, María adulta mira de nuevo al salón y cuando vuelve a ser enfocada es la adolescente a la que Fidelia regaña porque “las niñas decentes no se sientan en el piso”.

Las secuencias antes descritas se realizan en los primeros 20 minutos del filme, es decir, antes de que la historia de Oriana niña-adolescente pase a dominar el discurso. El presente comenzará a dar paso al pasado de una manera más sostenida en el tiempo y el espacio fílmicos.

En este mismo orden de ideas, las elipsis temporales funcionarán para dinamizar desde el interior de las escenas la volatilidad del tiempo. Así, por ejemplo, el personaje de Fidelia desaparece de escena –se infiere su muerte– sin mayores datos después de haber intervenido con mucha fuerza en 1910 y 1940. Igualmente, las elipsis se introducen en las escenas de mayor tensión dramática –el encuentro amoroso de los jóvenes, el asesinato de Sergio y la muerte del padre– donde a partir de ciertas señas inequívocas la pasión y la tragedia están contenidas.

Sobre las elipsis dentro del filme, Julio Miranda opina que Torres establece un juego ambiguo en el que todo y nada parecen suceder:

¿Dónde encontramos incesto, filicidio, parricidio, sin que se perturbe, además, la frialdad de la mirada? Todo pasa y no pasa, filtrado por el velo del recuerdo...Me pregunto si *Oriana* no es sólo un filme recatado sino también puritano, y ya no frente al sexo sino respecto al sentimiento en general: un muestrario de “resistencias” invencibles al “análisis” de esa memoria que tiene mucho de morgue (1994: 177-178).

Sobre este aspecto del que las elipsis son sólo una de las caras, la intención de Torres fue, justamente, la de contener la carga dramática:

Me encanta eso que Bretch llama el distanciamiento. Si yo no hubiera controlado todas las emociones producidas por esas pasiones, si no las hubiera presentado dentro de un orden estético, entonces, al espectador, es verdad, le hubiera llegado toda la crudeza de la historia; (...). Yo quería una película que moviera al análisis, a la reflexión posterior. Más que impresionar al espectador, me interesaba tocar ciertos puntos subliminales (Mesones, 1985b: 8).

Predomina, finalmente, un relato *singulativo* en su estructura –los hechos por lo general son narrados y los vemos sólo una vez. Aunque en menor medida se presentan rasgos iterativos, estos son más determinantes en todo el filme. *Iterativo* desde el punto de vista de la reiteración del pasado es la relación entre María y Oriana; también lo es el modelo del padre arbitrario, de la complicidad de Fidelia y, luego, la de Sánchez y del amor desde la infancia hasta la adolescencia entre Oriana y Sergio.

2.3.- *Fulgores de la ensoñación*

Después de la diferenciación de estos umbrales temporales recorridos por la memoria de María, toca el turno al espacio, los objetos y la geografía como mediadores de imaginario íntimo femenino. Corresponde explorar el tejido del espacio escenográfico (decorados, objetos), sus interrelaciones con los personajes (espacio dramático) y las miradas y gestos de éstos en torno a ese espacio (lúdico).

Lo más destacado dentro de la estructura narrativa es que todos los objetos y espacios del cuento aparecen en el filme pero en diferentes niveles de intensidad. Como en el capítulo anterior, interesa puntualizar que en la *construcción del espacio fílmico* haremos hincapié en las operaciones de la enunciación fílmica sobre –y por– el espacio,

en lo que ocurre dentro de ese espacio fílmico (gestos, decorados, colores y las acciones) y el hilo narrativo de las secuencias.

Retomemos la actitud inicial de las Marías: la del cuento apenas puede recordar, y la del filme quiere olvidar aún cuando una vez en la hacienda, su memoria se afina y se entrega al pasado. En el relato, el recuerdo recorre la hacienda de modo tal que podríamos establecer un ritmo narrativo a partir de los objetos y umbrales que van apareciendo más o menos de modo similar en ambas estructuras narrativas.

2.3.1.- Descubrimiento

A María la *asombró* la casa de tía Oriane, pero sólo empezó a inquietarla cuando descubrió los primeros ruidos. Era una casa grande y silenciosa rodeada de un jardín sembrado de acacias. A lo largo de los corredores se alineaban salones y dormitorios cerrados desde hacía mucho tiempo, con muebles que dormían sobre figuras de polvos y jirones de telarañas. Sin saber por qué, María se sentía tentada a caminar en puntillas. Por todas partes había retratos y espejos. Había gobelinos y alfombras de arabescos repetidos sin fin, y una ventana con vidrios de colores parecida al vitral de una iglesia (11). (Cursivas nuestras).

En este fragmento del cuento, la casa no es un lugar para habitar o, más bien, se habita al tiempo que se deshabita. Toda la casa, a modo de cajas chinas, es umbral de umbrales, de recorridos engañosos que esconden otras profundidades. Construcción de un espacio extraño, las habitaciones cerradas surgen más como lugares por descubrir que como lugares confinados al vacío; son metáforas de los cuerpos que los recorren. De manera tal que en este espacio laberíntico, progresivamente, se pasa del gran espacio que es la hacienda hacia algunas habitaciones y dentro de éstas alcanzamos, junto a las Marías, armarios que guardan cofres, y cofres que preservan el epicentro de las historias.¹⁸

Destacamos la confluencia de la casa como lugar que retrotrae, conserva y promueve la imaginación, la ensoñación, el pensamiento y la memoria. Así lo plantea Gastón Bachelard (1993) en *Poética del espacio* cuando explica –casi de modo idealizado– lo que significa volver a la casa natal e internarse en un espacio de naturaleza intimista: “La casa nos brindará a un tiempo imágenes dispersas y un cuerpo de imágenes” (33) para afirmar, entonces, que volver a ella

¹⁸ Este proceso de des-realización del espacio, en clara entrada de lo fantástico se acerca al estilo de Julio Cortázar desarrollado en el cuento *Casa tomada* (*Bestiario*, 1951).

permitirá evocar (...) fulgores de ensoñación que iluminan la síntesis de lo inmemorial y del recuerdo. En esta región lejana, memoria e imaginación no permiten que se las disocie. Una y otra trabajan en su profundización mutua. Una y otra constituyen, en el orden de los valores, una comunidad del recuerdo y de la imagen (35).

En este proceso evocativo, la hacienda y la memoria se disponen como agentes de esos fulgores para la ensoñación y los recuerdos, en un intento por re-ordenar un presente más bien esquivo. Por eso, en casa de las tías, la memoria y su posible fuga a través de la imaginación se articula con la experiencia de extrañamiento ante un espacio físico complementado con elementos que aumentan su connotación de lugar especial: ruidos y laberintos, polvo y telarañas atados a una ilusión de reiteración por los espejos y los arabescos. Toda la casa es un umbral entre el pasado y el presente sujetos, por igual, con las redes del olvido y del recuerdo y, quizá, lo más importante, reúne la condición de posibilidad de jugar con ellos o, como plantea Bachelard, de caracterizar los recuerdos toda vez que tocan un objeto, así como de encantar de modo tal que el afuera queda eclipsado por el micromundo allí experimentado. Micromundo que habla de Oriane: figuración de la mujer encerrada, capaz de vivir aferrada a sus recuerdos a los que convierte en pistas de juego para vivir el presente de su sobrina.

En tanto micromundo, la casa se abre para María y, progresivamente, aparecerán imágenes dispersas sobre el cuerpo de su tía y de su lugar en la hacienda. En el relato, Oriane encanta a su sobrina a través de sus dibujos: “Había una magia en aquella infinita reiteración de formas, un anzuelo en el lápiz que subía y bajaba como la aguja de un tejido” (12). Teje y dibuja formas infinitas que señalan ya el sustrato narrativo del espacio: desde dentro aflora lo infinito, es menos un abismo que una posibilidad de rearmar el mundo exterior, sólo porque el íntimo ya lo dibuja. A María le agradan esas formas pero, sobre todo, de Oriane “(l)e agradaba su quietud, el silencio que había siempre a su alrededor” (12), y entre formas reiteradas y silencios cómplices no es de extrañar que en el texto María descubra con la anuencia de su tía los parecidos entre ambas: “las dos tenían la manía de no pisar nunca las juntas de las baldosas. Compartían el gusto por las frutas heladas y la flor del ilang-ilang(...). Pero sólo hojeando el álbum de fotografías comprendió hasta qué punto el parecido entre ambas iba más lejos” (12).

Las formas se reiteran entre ambas y se confirman a través de un nuevo umbral, la fotografía: la identidad de María, en parte, viene mediada por la figura de su tía, por lo que no será extraño que más adelante María sea capaz de encantar(se) con todo lo que la casa contiene y oculta.

Las fotos mostradas a María son el último eslabón de esta primera etapa de descubrimiento. Y es que la primera clave fundamental es comprender cómo la mediación identitaria de la tía le permitirá a María descubrirse o, en otras palabras, revelar el mundo de su tía que ella reiterará a su manera. María ve en la foto a una niña con traje de organza y “creyó verse a sí misma. Reconoció con estupor sus trenzas, su figura, incluso su encogido recelo frente a la cámara” (13). Si ya resulta fascinante encontrar la imagen propia en una ventana que muestra el mundo en color sepia, más encantador puede resultar la sensación de vivir dos veces una experiencia asociada al placer. Por eso, la fotografía encanta no tanto por lo que muestra, sino por lo que supone: la entrada del primer amor. En efecto, mientras ven una fotografía

las uñas de tía Oriane rasguñaron suavemente la cara de un hombre, una cara triste que parecía reflejada en el agua.
–¿Quién era? –preguntó María.
Su tía cerró el álbum.
–Sergio–dijo. El único hermano que tuvimos tu abuela y yo.
–Yo creía que había muerto de niño –comentó María.
–No me extraña –dijo tía Oriane mirando el tablero de ludo–. Tu abuela le hace trampas al pasado. ¿Vienes a jugar? (13).

En el relato, Sergio es un límite visual que abre dos perspectivas: para la abuela, una negación; para Oriane, una existencia entrañable. Mirarlo supone enfrentarse a la verdad de su existencia y a la mentira de su temprana muerte. Cruzada por dos discursos, la fotografía des-realiza, como la hacienda toda en tanto construcción estética, el entorno familiar de María para invitarla a descubrir lo velado y, como el tablero de ludo, jugar a revelar la verdad desde la mirada de Oriane.

Abandonamos por un momento el cuento y pasamos al filme para explorar, de modo resumido, las escenas que contemplan este proceso de descubrimiento y que, en diferentes niveles, también se articulan alrededor de la memoria en sus espacios y objetos.

En realidad, son dos procesos paralelos: la mirada de María adulta –que sabe *casi* todo lo que ha sucedido– es de reencuentro; mientras que la mirada desde la que ella se ve adolescente al arribar a casa de su tía es, propiamente, la del eje del descubrimiento. Este segundo modo de mirar perpetúa la singladura de los umbrales, objetos y espacios del cuento. Por eso, los objetos y espacios de las primeras escenas son los umbrales desde los cuales se expandirá el pasado que, paulatinamente, irá dejando atrás a esa María adulta; mientras que esos mismos espacios y umbrales en María adolescente mediarán, sin saberlo, para iniciarla en los predios de la relación sexual y amorosa. Ella es doblemente mediada por esos mismos umbrales.

María adulta recorre la casa con la intención de inventariarla mientras su esposo Georges está enfadado por la avería de su vehículo. Ella abre puertas y ventanas (figura 3–4) que dejan al descubierto espacios viejos y llenos de polvo –los que Oriana quiso dejar intactos, como le cuenta con inquietud Sánchez: “*No sé qué esperaba ella del polvo*”. Recorre el salón y al ver el piano busca la llave: todo está en su sitio, como siempre, y la llave debajo del jarrón es sólo uno de los objetos que siguen allí, tal y como estuvieron en su adolescencia. Conservar, entonces, pese a los cambios, guardar y dejar todo intacto es, como veremos, el primer indicio de toda la apuesta poética del filme.

Sube a las habitaciones y, en una de ellas, se ve a sí misma adolescente llamando desde la ventana a su tía, en una de las escenas de sincronización temporal en un mismo espacio fílmico. Acto seguido, aparece María el día en el que llegó a la hacienda. Sánchez, a quien María adulta ha negado conocer, la recibe junto a Fidelia. La tía y la sobrina se encuentran en una escena marcada por una extraña combinación de distancia y ternura. María; ya en la habitación, habla de las muñecas de su tía, del mar y sabremos que nunca ha salido de la hacienda.

En la escena siguiente, María adulta vuelve a recorrer la habitación y, en otra vuelta al pasado se recuerda rezando –la misma oración que rezarán Oriana y Sergio– y asustada por los ruidos de la casa; acude a la habitación de Oriana y le pide que deje la puerta abierta; ésta, mientras lee las cartas del tarot, le dice que esos ruidos son normales porque la casa es muy vieja. Esos ruidos, entonces, marcan una señal diferencial con respecto al relato literario: mientras están asociados a los amantes –

como veremos luego— y aparecen posterior a toda una atmósfera de encantamiento entre tía y sobrina, en el filme los ruidos adquieren consistencia dentro de esa casa, le otorgan carácter y densidad dentro del entramado narrativo.



3



4

Figuras 3 – 4. Entre umbrales de la hacienda

El meganarrador nos descubre a la María adulta en la caracterización de sus recuerdos: todo en su sitio, su primer encuentro con la tía y los ruidos que llegan entre el miedo y la explicación lógica estabilizándose, así, la atmósfera extraña. De vuelta al presente, los umbrales y las ventanas ya se disponen a ser abiertos con toda celeridad pues le torca el turno al pasado. Para ello, es la hora de los objetos guardados. En una espiral intensa, María adulta abre un armario de donde saca un cofre y, de éste, flores secas y un calidoscopio, entre otros objetos. Mientras lo observa el ruido de la manija la lleva al pasado y la escena inmediata es el mecer suave de un columpio colgado en el jardín.

En equivalencia con el cuento, el columpio articula en el filme el anuncio de lo extraño. Ambas Marías lo encuentran en el jardín, lo sacan y, al día siguiente, lo encuentran colgado. Es un columpio viejo y herrumbrado y, en tanto objeto, es toda una apuesta de umbral y la primera señal de que en ese pasado hay otro más remoto, es una huella lejana que la sobrina recupera para su asombro, el enfado de Fidelia y la tranquilidad de las tías. Como veremos luego, junto a los ruidos y el columpio, en el filme se amplía la gama de objetos mediadores de la configuración de la intimidad femenina: la casa de los pájaros, el vestido blanco de organza y el espejo.

El último aspecto de esta fase de descubrimiento de la sobrina –adulta y adolescente– es la figuración de Fidelity: voz tan alarmante como misteriosa, imprime el sello de lo indebido ante la presencia de la niña que “*todo lo jorunga y no debería estar allí*”, como le reclama a Oriana. El enfado de Fidelity parece desmesurado ante una adolescente que lo único que ha hecho ha sido preguntar quién colgó el columpio que había desenterrado. Sin embargo, en la figuración femenina de la sirvienta se mezclan con igual intensidad el afecto incondicional con el trato áspero, la incomodidad de que las cosas se muevan de su lugar y la irremisible sumisión a la dueña de casa que, con sus cartas del tarot, lleva ventaja sobre el saber de todos.

Antes de que el pasado se instale hasta casi el final del filme, María adulta recuerda un último descubrimiento que cierra esta primera etapa. Después de recordarse junto a su tía en el piano –otra escena de sincronización temporal– la adolescente, después del columpio, encuentra el trastero de la casa. Un nuevo recodo de objetos viejos, inservibles, guardados y casi custodiados. Las habitaciones de este tipo son curiosas porque las rige una especie de fulgor de la ensoñación: guardar para preservar con la idea, más bien el deseo, de que en algún momento algo de allí sea útil alguna vez. Si todo servirá cuando llegue su momento, es que se guarda la secreta confianza en un futuro guardado.



5



6

Figuras 5 – 6. El viaje de la memoria

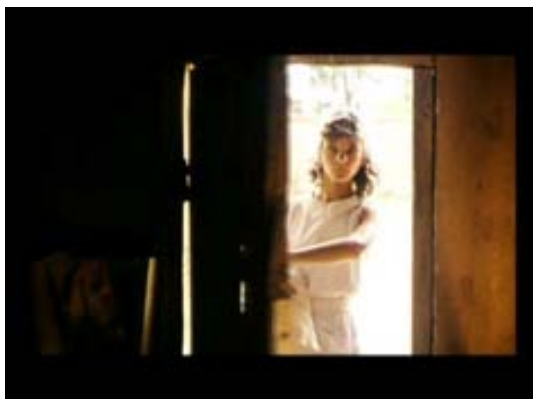
En esta habitación, encuentra un vestido blanco de organza y una casa de pájaros. Ambos objetos vuelven a dimensionar la mediación de la identidad de la joven. María se prueba el viejo vestido blanco, al tiempo que Fidelity entra en la habitación y

mira su reflejo en un espejo ovalado de cuerpo entero; en su ya habitual tono amenazante le dice: “*No vuelva a tocar eso nunca más*”. Ésta es la primera de dos escenas en la que veremos a María vista en un espejo; en esta ocasión, si la joven se mira para verificar cómo le queda el vestido, la mirada de Fidelia al reflejo habla de una negación de la imagen. Mirar-se tiene el sentido de lo prohibido y, en tanto personaje femenino, se aleja de todo el imaginario que se interroga ante el espejo sobre su existencia. De ahí, que María le resulte incómoda: su cuerpo y su presencia son umbrales que no desea atravesar. En ambos textos, la imagen de esa niña es el reflejo del pasado.

En la casa de los pájaros, María descubre una inscripción tallada: “De Sergio, para Oriana” (figuras 7–8). Este objeto, ya todo un signo de refugio dentro de una casa remite por primera vez a la figuración de Sergio junto a la tía. Ahora bien, el misterio de este objeto se introduce como parte del juego de mentiras que la tía establece con María en la escena siguiente. En efecto, al mostrarle la casa, Oriana le dice que “un amigo” se la regaló; le pide a su sobrina un tintero que está en su armario, momento en el que encuentra un cofre. “*Está cerrado. No sé dónde la llave*” dice la tía, mientras vemos cómo María lo abre.

Es importante anotar un rasgo diferencial en el tratamiento de esta etapa del descubrimiento y que será el tono general en ambos textos: en el cuento, Oriane lleva de la mano a su sobrina ante cada hallazgo. Le explica, cuando no la invita, a ver sus fotos y sus objetos. En el filme esto no ocurre: Oriana miente a María y ésta debe descubrir por su cuenta, aunque el saber de la tía contemple sus pasos debe por sí sola establecer sus conclusiones. Ambos modelos narrativos, sin embargo, coinciden en plantear como eje el desarrollo del misterio y de lo extraño a través de esos cofres y armarios que poseen, como bien afirma Bachelard, “una especie de estética de lo oculto” (1983:30).

En esta línea, no sabemos si miente para evitar hablar del pasado o porque sabe que su sobrina lo develará todo, pero, sin duda, su figuración se establece en torno tanto al misterio y la confusión –“*todo está allí si tu crees en eso*”, le dirá a su sobrina cuando ésta se enfade por toda la atmósfera engañosa de la hacienda– como a cierta estabilización de lo extraño: “*los ruidos son normales. Esta casa es muy vieja*”.



7



8

Figuras 7 – 8. Retórica del descubrimiento

En este sentido, resulta productivo pensar a Oriana dentro del imaginario arquetipal en el cine, tal y como lo trabaja Núria Bou en su libro *Deesses i tombes* (2004). A la luz de los arquetipos femeninos de Pandora, Démeter o Perfésone, la autora revisa algunos de los filmes más emblemáticos de la factoría hollywoodense, para indagar en la conformación y el sentido del amplio espectro del imaginario femenino.

Adelantamos algunas pinceladas al respecto. Si aproximamos a Oriana hacia algunas de las páginas sobre *dones bel·licosas*, la imagen de la *femme fatale* nos permite delinearla porque, como Pandora, parece poseer o, peor aún, preservar al máximo cada huella de un pasado tormentoso. Sin embargo, ante su manera de acompañar a María, Oriana también se asemeja a lo que Bou explica como *dones silencioses* –la madre es un tipo de ellas– que acogen a los otros en medio de territorios vastos, como el mar o las grandes haciendas. Como afirma Bou: “el mar, aquella massa informe que servia d’escenari per a les devoradores *femmes fatales*, pot ser, també, en l’univers plural de la simbologia, un paisatge maternal” (109). Es decir, que en la figuración de Oriana confluyen, al menos, dos de imaginarios arquetipales abordados por Bou: el de Pandora –con su caja de sorpresas y su apasionado modo de vivir, que alteran el ritmo temporal y espacial de los demás–, y el de Démeter: una madre y guía de los destinos de los adolescentes. Ambas, además, se *apropian* del horizonte como ventanas mediadoras de sus identidades. Asimismo, la cazadora de hombres, el régimen nocturno, los jardines como umbrales de la iniciación de la adolescente son, entre otros, los tópicos que Bou

revisa y de los que Oriana ofrece jirones. Poco a poco intentaremos situarla dentro de este amplio imaginario.

En resumen, en la primera parte del filme, las reglas del juego narrativo consisten en el despliegue alternativo de las capas temporales, mediado por ventanas, objetos y espacios. Éstos son atravesados y mirados desde dos perspectivas: la adulta que se resiste aunque después se entrega al recuerdo, y la adolescente que, entre los ruidos, el columpio, la casa de los pájaros y el vestido de organza se interna cada vez más en la identidad de la casa. Para la primera, franquear umbrales es incómodo y no sabremos hasta el final qué traerá –si trae algo– este viaje. Por lo pronto, esta mujer se quedará mirando hacia el mar a través de una de las ventanas clave del filme: la misma que años antes, había sido una especie de cárcel dentro de la casa para su tía (figura 9). Desde allí se divisa el mar, y María adulta sólo puede, entonces, quedarse para mirarlo y para que, en tanto horizonte, este marco de paso al pasado. En este sentido, el mar en su grandeza se ajusta a los fulgores de la ensoñación y el recuerdo. La sobrina, por su parte, queda con la convicción del engaño de su tía: indagar quién colgó el columpio, quién es Sergio o abrir el cofre son las claves de su aventura.

2.3.2.- *Ruidos y columpios: o como entran los desconocidos*

Hasta ahora, lo que tienen en común ambas narrativas es que cada objeto supone la historia de la tía que mediará para la identidad de la sobrina. Donde se diferencian es en el modo en el que se orienta a la sobrina.

En el cuento lo que aumenta progresivamente es la atmósfera de encantamiento: la hacienda y sus ruidos comienzan a des-realizarse de un modo más denso. Habíamos dejado atrás a la tía junto a su sobrina mencionando a su hermano Sergio. Inmediatamente, llegan los ruidos; esos de los que María no logra precisar el momento exacto “si al día siguiente de haber hojeado el álbum o más tarde, cuando Fidelia anunció que un desconocido había entrado en la playa y recogía caracoles mirando descaradamente hacia la casa. Pero no podía precisar el recuerdo”. Imprecisión que el narrador se encarga de aclarar: “Porque los ruidos aparecieron la mañana que desenterró el columpio valiéndose de un palo” (14).

La atmósfera de extrañamiento como poética del espacio se amplía ante los ecos de esos ruidos. Primero junto al columpio en el jardín para luego provenir de cualquier sitio:

Así, de modo impreciso, los ruidos llegaron al jardín de la tía Oriane. No se detuvieron allí: fueron invadiendo la casa gradualmente adentrándose a lo largo de corredores y pasillos. Se oían de pronto bajo la escalera, detrás de las cortinas; corrían por el cielo raso confundidos con la brisa y el sisear de las acacias. No obstante, a medida que aumentaban perfilándose en sonidos inequívocos, María les iba restando realidad (14).

La protagonista comienza, así, una especie de batalla silenciosa ante los ruidos que la sobrecogen: los niega o intenta colocarlos en un limbo donde ella “confinaba las cosas que no quería admitir” (14), median, entonces, para que se declare la lucha entre lo real y lo imaginario:

María ensayaba trucos, tanteaba sortilegios, pensaba un día que conteniendo la respiración en el momento de oírlos los haría retroceder. Y retrocedían. Eran soluciones momentáneas (...) Aún entonces podía apoyarse en la realidad, suponer corrientes de aire y ratones hambrientos, y hasta elaborar una complicada historia en la que Fidelia, celosa bruja llena de rencor, la asustaba adrede para vengarse de ella (14-15).

Oscilar entre engañar a los ruidos y otorgarles condición imaginaria dentro del marco de lo real es el vaivén que centra todo el relato en su apuesta poética: deslindar los límites entre la imaginación y la realidad.

Por esta razón, no es extraño que, una vez que el columpio aparece colgado, Oriane le diga a María que quizá fue Fidelia porque “siempre hace cosas raras” adjudicando la rareza a su vejez. Oriane intenta estabilizar lo extraño: los ruidos son normales porque “(e)sta casa es muy antigua” o “Son ecos –explicó su tía–. Vienen y van. Es muy lindo oírlos” (15); el columpio, además, no debe inquietarla porque “(a) *lo mejor* fue un capricho de la vieja Fidelia” (15, cursivas nuestras). Ruidos, columpios u desconocidos que toman la casa para negociar la función de habitar.

2.3.3.- *Hacia, desde, por el mar: la figuración del amante*

Si, como plantea Bachelard, el ser humano va del repliegue a la explosión (1983:256), las mediaciones de los umbrales facultan la posibilidad de romper jerarquías y geometrías. En su mínima expresión ésta es, junto a la estética de lo oculto,

la otra vena estética de ambos relatos: romper los límites que esos umbrales proponen; es decir, introducir la plenitud en un marco, en un pequeño objeto o en un modesto primer amor.

La infinitud visual del mar es un marco contenido y, como tal, propone tanto limitar la experiencia de infinitud como potenciarla. Es, si quiere, un espacio hecho mínimo para la vivencia de la plenitud del deseo. Ligado a la pasión o, quizá, a la infinitud de cualquier nostalgia, no podría ser otro el escenario desde el cual se recrea la figuración del desconocido. En el relato, el reclamo recordado por María es sobre “algo ocurrido muchos años antes, algo asociado con la muerte de alguien en el mar” (16); antes, ya Fidelia había anunciado que “un desconocido había entrado en la playa mirando descaradamente hacia la playa”, referencias que preparan la expansión de la isotopía del mar como clave del relato. Fue allí, sabremos luego, donde Oriane y Sergio montaban a caballo y jugaban a encontrar tesoros ocultos. No obstante, lo que encierra el mar es la muerte de ese alguien que, se infiere, fue Sergio. Al mismo tiempo, es el lugar del desconocido, de lo extraño que interrumpe para inquietar la intimidad de la casa.

En sincronía con el relato, el mar en la película es también el marco desde el cual se realiza la figuración masculina. El cambio radica en que aquí regirá a la figura del desconocido porque Sergio adquirirá consistencia visual cuando hablemos de las escenas de la Oriana adolescente.

Con el desconocido, entonces, se abre en el filme esta segunda fase para empezar el juego. Si María adulta se queda mirando hacia el mar (figura 9), la adolescente va con su tía por la playa. La ventana en tanto motivo arquetipal, como afirman Casetti y di Chio: “separa la respetabilidad de la culpa, el pasado del presente, la sensatez de la locura” (1991: 130) y este quedarse viendo a través de esa pequeña ventana es, precisamente, el umbral desde el cual entrarán por igual la locura de la pasión, el pasado y la culpa.

Después de llegar a casa para comer, Fidelia le riñe a María adolescente por el olor a mar de sus manos y se las lava haciéndole daño. Fuera de campo, oímos su queja sobre “*cada cosa en su sitio*”, mientras vemos a Oriana. Como ésta, Fidelia juega a dar la voz de la alarma: hay un desconocido que merodea la casa; acto seguido y, ante el

discurso tranquilizador de la tía sobre el hecho de que en esas tierras, por ser extensas, cualquier puede entrar, Fidelia responde: “*Sí, pero ese no es cualquiera*”, en clara ambigüedad con la afirmado antes.



9

Figura 9. Ventana para el recuerdo

Antes de seguir y a modo de síntesis, puntualizaremos las diferencias en el manejo de los objetos entre ambos modelos narrativos. En el cuento, cada objeto y espacio remite a la intimidad de Oriane: vamos de la hacienda a la figuración encantatoria de la tía-abuela, pasando por las fotos donde aparece Sergio y se establece el paralelismo entre ambas mujeres, llegando, así, a las imágenes del columpio y los ruidos como objetos que re-crean al desconocido. Este eje vendrá a continuación con mayor detenimiento en el cuento. En el filme, en cambio, todos estos aspectos aparecen en la primera etapa del descubrimiento: el columpio y el regaño de Fidelia, los cofres y los ruidos, el desconocido en torno al mar. Quizá, es menos importante seguir el orden de estos objetos con relación al orden estilístico del cuento, que el hecho de que sobre el imaginario femenino se han ampliado sus funciones.

Precisamente, si Oriane es abierta y juguetona, Oriana es distante y engañosa; si Fidelia es una voz de alarma en el cuento, en el filme, su imagen se ajusta a una figuración áspera e, incluso, exageradamente reacia a la presencia de María. Ésta, por su parte, es menos una niña encantada que una joven tímida que, por su cuenta, encuentra las huellas del pasado. Y, en ambos casos, el imaginario masculino coincide alrededor de los velos que ocultan las medias palabras, los espacios inasibles (abiertos como el mar, laberínticos como el jardín y la casa) y los objetos de doble fondo.

Continuando con el análisis, por ampliación el mar en el filme llega a las manos de María. Pronto descubrimos que es, por ahora, un recurso para potenciar la atmósfera de peligro e impaciencia de la sirvienta, exacerbada, además, por la presencia de ese desconocido. La secuencia que sigue después el regaño de Fidelia es de María viendo el columpio colgado en el jardín: la inscripción, la huella de un pasado remoto es la misma que la de la casa de pájaros: “*De Sergio para Oriana*”, dedicatoria que la lleva a buscar de nuevo la casita de los pájaros. En el trastero busca sin encontrar nada, y es la primera vez en la que ella y nosotros vemos al desconocido. Que lo veamos un instante a través de una ventana no hace más que reafirmar que la construcción del espacio fílmico reitera la búsqueda a través de umbrales (figuras 10–12). Lo interesante es el lugar de ese umbral: si el padre de Oriana aparece en un gran retrato –en todos los tiempos– y rige de modo marchito el salón de la casa, los otros hombres aparecerán ladeados o, más bien, regirán el afuera de la casa (jardines, playa) para integrar la intimidad de esas mujeres.

Toda esta secuencia del desconocido se cierra con palabras de la tía Oriana que, lejos de aclarar, aumentan la atmósfera engañosa. Aparece y desaparece el personaje del desconocido y esto permite canalizar el saber elusivo de la tía cuando María le insiste para que lo vea en el jardín: “*Otra que se puso a soñar*”, es la respuesta de Oriana ante una sobrina que le reclama lo engañoso de todo en ese sitio.

En la escena final, Oriana cierra los ojos, la invita a creer en las cosas: “*Existen si crees en ellas*”, confirmando, precisamente, lo que ha negado antes. Sabremos luego que Oriana todo lo controla, y que estos escauceos con la imaginación en su sobrina es el camino de preparación para el encuentro con ese desconocido, que no es cualquiera.



10



11



12

Figuras 10 – 12. Umbrales del desconocido

A continuación vienen una escena breve y dos secuencias. Juntas son el bloque de Sergio. La breve escena pertenece a la infancia de Oriana (1910); después de la fotografía de los créditos, es la segunda ocasión en la que lo vemos, esta vez, meciendo a Oriana niña. En la secuencia siguiente María recorre la casa y, por una ventana entramos a la intimidad de Fidelia. Es un añadido fílmico que la ubica en un espacio mágico-religioso. Fidelia reza para que “*lo que está enterrado, enterrado permanezca*” en una especie de conjura que, si bien es cierto que acrecienta la atmósfera de misterio, no es menos cierto que recrea, más bien cierto lugar común o estereotipo: la representación de una mujer negra, domesticada por la mirada de la niña blanca y anclada en los tópicos de la superstición y de la magia, como vías para exorcizar un pasado que, desde el principio, se instala como la gran puerta a abrir. Esta secuencia se cierra con una María intentando abrir las puertas y las ventanas de una pequeña cabaña aledaña a la hacienda. Digamos que el rezo de Fidelia actúa, momentáneamente, para

que ella no pueda abrir esos umbrales que, como veremos luego, pertenecen al desconocido; por esta razón, esta escena es sólo una dilatación del espacio, hasta que esa puerta y ventana se contraigan una vez que sean abiertas para María.

Después de este periplo, escucha a su tía tocar el piano y, al ritmo de la música, entrará y saldrá de la habitación para intentar, con más éxito, abrir el armario; el cofre debe esperar. Por lo pronto, descubre dos umbrales de la intimidad de la tía. El primero es una breve carta para Sergio: “*Querido Sergio. Desde que te fuiste todo anda mal por aquí. Mi papá ha cambiado mucho. Se parece al diablo*”. No sabemos si la condición de este viaje es espacial o figurada, pero, en cualquier caso, la nota, aparentemente, no fue enviada. De nuevo, un objeto remite a una intimidad, cada vez más fronteriza, entre el pasado que fue y el que pudo haber sido, en el borde de la vida y la muerte del narratorio Sergio, en la ambigüedad de si fue o no remitida, leída o, simplemente, escrita sin esperar respuesta alguna. Como veremos, Sergio y el desconocido se mueven al vaivén de esas fronteras que estas mujeres guardan o descubren.

En el segundo umbral, complementario a esta permanente paralipsis en torno a Sergio, María observa un álbum de fotos, donde ve una del joven y otra en la que se confirma su parecido con la tía –quien viste el traje blanco de organza: “*Soy yo cuando tenía tu edad*” le dice una tía Oriana que ha sorprendido a su sobrina. A continuación y como añadido, se colocó una escena sobre la relación de amor-odio entre Oriana y su padre. Mientras Oriana niña observa a escondidas los caballos en el patio, su padre la coge con fuerza por el brazo y la encierra en una habitación. “*Como me gusta ver que no lloras*” le dice a una niña que se mantiene impávida y lastimada (figuras 13–16).

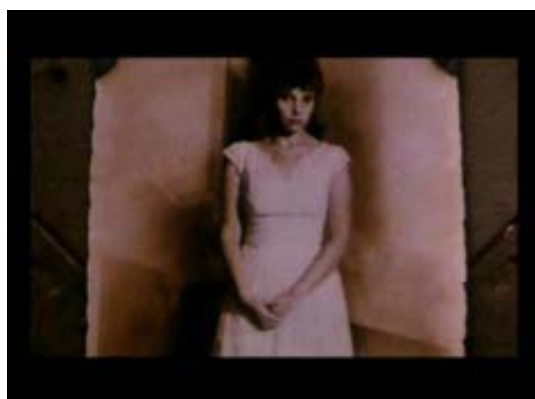
Si Sergio y Oriana en el columpio abren este bloque, el maltrato del padre lo cierra para establecer que, desde siempre, Oriana se mueve entre esos dos amores y tormentos; al mismo tiempo, lo que es juego e inocencia en un caso, será leído por el padre como rebeldía e insumisión que a golpes intentará eliminar. El demonio, el amante y la doncella están mediados por cartas y fotos conservadas por una figuración femenina regida por la omnisciencia –sabe y controla todo gracias al meganarrador– que juega a ser espectro de sí misma.



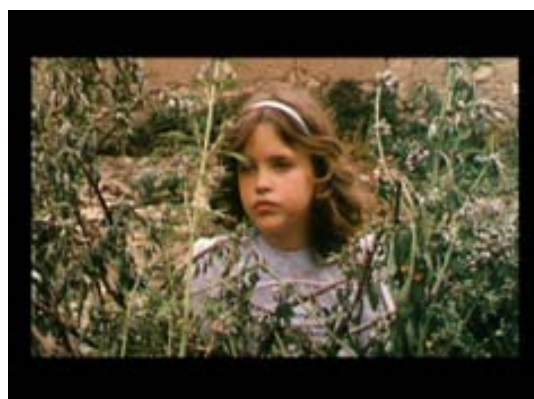
13



14



15



16

Figuras 13 – 16. Descubriendo el pasado: umbrales de Oriana en manos de María

De nuevo en 1940 hay una secuencia que se establece en equivalencia con el texto literario. Después de la secuencia en la que María es picada por una abeja y Fidelia la cura –dejamos de lado este episodio en el que se suavizan las relaciones tirantes entre ellas– busca a su tía en el jardín mientras ésta cuida sus rosas. El espectro hablará, entonces, para situar a los fantasmas desde el jardín.

2.3.4.- *La narrativa de los cuerpos desde el jardín*

Parte del sentido de este espacio radica en su asociación con el olvido forzado. Lejos del carácter virginal, el jardín es un nuevo lugar femenino desde el cual se habla del imaginario masculino y, por ende, del recuerdo porque es allí donde las tías se vengan del pasado marcado por la seña de identidad masculina. Veamos.

En el cuento, después de contarle sus experiencias en el mar con Sergio o, más bien, de recorrer la intimidad de Oriane en el mar, le toca el turno al jardín.

Más allá del comedor se abría el jardín hirviendo de calor y zumbidos, y más al fondo, oculta por una maraña de arbustos polvorientos, la rotonda donde la tía Oriane pasaba una parte de la mañana cuidando los cinco rosales que crecían milagrosamente a la sombra de las trinitarias. Desde allí se oía el rumor del mar y trepando el muro podía verse la playa, casi siempre desierta, a no ser que el desconocido la rondara como una silueta gris perdida entre el resplandor de la arena (18).

Cita sugerente por la abertura hacia el mar desde el jardín, dos lugares de dominio femenino, como explica Bou. El mar es el lugar al que se confina lo masculino bajo la mirada y el saber dominantes de la mujer. Esto será fundamental en el filme. Por ahora, esa rotonda dentro del jardín es el espacio donde la figuración de Oriane se torna tan decidida como compleja en la construcción estética del olvido y del recuerdo: ambos se tejen, se implican mutuamente; además, el jardín es el artefacto narrativo que concentra la poética de todo el relato:

Tía Oriane se ocupaba de la rotonda y desatendía el jardín por la misma razón que había salvado tres habitaciones de la casa dejando el resto en el abandono de telarañas y lagartijas. Detrás de aquel olvido María percibía el designio de una obscura venganza que cobraba forma cada día cuando su tía llenaba de cayenas el gran salón presidido por el retrato de su padre, porque él las odiaba, le había explicado sonriendo (18).

El máximo cuidado en preservar es proporcional tanto a la venganza como al olvido. Es decir, se escogió qué olvidar y cómo recordar lo poco que quedó de ese pasado. Pero, aquí se introduce uno de los aspectos narrativos más significativos del relato del que se distancia el filme: el escaso alcance del sentido de recordar. María recuerda a su tía en medio de sus encantos y veladas venganzas, pero este recuerdo está cercado por un umbral fronterizo: conservar para cuando llegue la desolación; el presente es sólo un cofre más y su llave se echó al mar. Veamos con detenimiento esta apuesta cuya clave radica en la destrucción de la hacienda.

Esperando la desolación que en el fondo de su alma deseaba para aquel lugar –y que llegaría tres años después de su muerte cuando el mar ganó la playa y más tarde el jardín, y lentamente destruyó la casa– tía Oriane aprisionaba el pasado conservado tenazmente en el gran salón y el comedor, pero sobre todo, en aquella habitación del segundo piso (18-19).

La casa, el jardín, el columpio, el mar, los cofres, el presente median para adentrarnos en la intimidad de Oriane pero, al final, todo esto quedará arrasado por el olvido y la muerte. La figuración ambivalente de Oriane –entre preservar y esperar la destrucción– coloca un límite radical a todos los umbrales para dar lugar a que la página en blanco quede como único final posible, como veremos.

Oriane, siguiendo a Núria Bou podría representar por igual el flujo pasional que se delinea sobre la muerte, el fin y la destrucción. Sus aportes sobre figuraciones femeninas cinematográficas nos iluminan sobre esta díada de Eros y Thánatos:

en *les filles de Persèfone* representen una forma dramàtica del temps; formen part d'una feminitat que, contràriament a la majoria de les dones bel·licoses (...), se somet a la temporalitat i a la mort. Deessa impulsiva, desconexada de la vida passional, però fidel al reclam intuïtiu del seu cor, és, com a reina dels inferns, deessa de les riqueses ocultes (2004:123).

Si al tiempo resguardado en cofres se une la esperanza de la muerte, la casa resulta la riqueza oculta, revelándose, así, como una *casa-tombe*: casa y jardín son resguardos de recuerdos con fecha de caducidad; dominios de la mujer al tiempo que sus últimas moradas. Por esta razón, allí la muerte y el olvido se instauran como límites reales de esta experiencia de encanto por –y en– el entorno.

En el filme, el olvido también adquiere límites, pero se ofrecen otros caminos para atisbarlo. Como en el cuento, el presente es un cofre más desde Oriana, y la operación vuelve a estar signada por el simbolismo de la muerte, la venganza y el amor. Pero, para ello, el jardín deviene en *foto de familia* con la tía Oriana narrando las historias de sus miembros a María (figura17).

- *Hay que ser delicado cuando se hiere...Si no, la planta muere.*
- *¿Quién te enseñó a hacer eso?*
- *Mi papá. A él le encantaban las rosas.*
- *Pero en el retrato del comedor no parece.*
- *¿No parece qué?*
- *Delicado.*
- *No lo era.*
- *¿Y cómo era en verdad?*
- *Como en el cuadro, daba miedo.*



Figura 17. La verdad familiar desde el jardín

A modo de cajas chinas, la foto familiar de Oriana, nos remite a las imágenes de su padre. Ante su mirada férrea –su retrato rige el salón y sus gustos, el jardín– se impone la mirada vengativa y poderosa de la hija. Si al retrato le coloca cayenas –que él odiaba–, en el jardín lo exorciza cuidando las rosas que él destruyó. Como si Oriana se autoconsolara como rosa herida por su padre. Cada gesto de éste es como un espejo inverso de ella, pero, quizá, el detalle más significativo es su insistencia en mirarse una y otra vez en él para decirse, a modo de condena, cuán diferente resultó de ese modelo.

En esa foto de familia, la tía informa a María sobre Sergio: “*Tenía un año cuando papá lo trajo a casa. Fidelia lo crió. Era casi de la familia*”; ante la extrañeza de su sobrina, dado que su madre nunca la había contado eso, Oriana responde: “*Y nunca te hablará... Tu mamá siempre le ha hecho trampas al pasado*”

Con rigor, podríamos afirmar que desde el jardín la foto completa a una *casi familia* porque todos sus miembros están en la frontera del olvido y la elusión. Cabe la posibilidad de que Sergio haya sido el hijo bastardo del padre con Fidelia pero, sea cual sea su origen y, por ende, el del desconocido, está regido por ese “casi” o “como de” la

familia, de la mujer, del padre o de la hacienda. Por otra parte, ese “casi” también alcanza a la madre de María y a su abuela que aparecen en dos escenas tan fugaces como elusivas. El padre parece serlo sólo de Oriana y el resto del mundo no tiene cabida en esa relación, a menos que sea través del mapa de la hacienda. Porque nos encontraremos con una breve escena en la que el padre pasa las hojas de un gran libro, mientras la niña en su regazo observa en silencio ese espacio sin límites del que ella es y será, dueña única.

De hecho, la escena siguiente es un salto atrás en el que aparecen Sergio y Oriana niños rezando en el trastero. Fidelia, ya entonces, aparece para deshacer esa reunión *casi* familiar; juego de niños sobre la vida adulta que abre una nueva ventana sobre el amor que desde la infancia se profesan. Pero más que las palabras es la puesta en escena la que muestra ese confinamiento de sentimientos: los niños salen por la puerta mientras la luz intensa del exterior difumina sus figuras. Juego de luces y sombras que respaldan que ese juego de niños, según quien lo mire, puede adquirir contornos luminosos o sombríos.

Toda la secuencia de María molestando a Fidelia mientras se encierra en el desván de la cocina con el vestido blanco de organza y cargando una cruz, implica una especie de exorcismo hacia una sirvienta tan fiel como bruja. Sus rezos o su andar arrastrando los pies, amén de su actitud belicosa hacia María, permiten que la joven logre jugar con ella, reiterándose, en parte, esa relación de amor-odio que mantiene también con Oriana, su patrona.

Como en el relato, aunque en otro orden, el mar aparece de nuevo aquí como el escenario del que surge el imaginario masculino del amante. Es de noche y María mira hacia la playa, se sorprende al ver al desconocido pero lo espía intenido no ser vista. Luego, se mira al espejo, se suelta el cabello y entreabre su camisón, se acaricia un poco para, rápidamente, acostarse mientras deja de lado las muñecas (figuras 18–21). Adelantamos que Oriana y María, siguiendo los modelos del melodrama que Bou (2004) desarrolla, el proceso de construcción de la feminidad pasa por la atracción hacia hombres enigmáticos que las acompañan en sus ritos de iniciación erótica (136). El origen y la muerte confusos de Sergio o del desconocido, atraen a estas mujeres en su primera experiencia erótica y sexual. En este sentido, lo más importante de la escena no

es sólo que María mire desde su ventana hacia la playa y ahí esté el desconocido, sino que lo haga desde arriba, controlando el afuera aunque se asuste.

Esta escena es intensamente *umbralesca*: es reconocer(se) entre los marcos operando el dispositivo de mirar(se) al tiempo que se es mirado. Ver hacia fuera, a través de la ventana, y observar al desconocido ¿acaso no es lo mismo que María hace poco después frente al espejo mientras se entreabre su camisón; es decir, ver a través de una ventana una parte de sí desconocida para ella misma? Este juego entre lo mirado y lo visto se realiza a través de estos umbrales en régimen de nocturnidad –como explica Bou, retomando a Gilbert Durand– que instauran el despertar erótico, en una atmósfera tenebrosa –que no de terror– y, agregamos, mediada por el dispositivo escópico de mirar sin ser visto y, al mismo tiempo, ser visto por primera vez.



18



19



20



21

Figuras 18 – 21. Ventanas y espejos: mediaciones del juego de miradas y el descubrimiento del deseo

Identidad que pasa por re-conocerse el cuerpo ante un espejo en medio de la noche y que, luego, se hará toda vez que atraviere el jardín. Es tiempo de dejar las muñecas a un lado. Mientras la historia de la tía en el jardín ha centrado a Sergio, la narrativa de la sobrina centra como punto de mira a su cuerpo; visión tan inquietante como el desconocido de la playa.

El tiempo se acaba y María se entera, la noche siguiente de su visión, que debe regresar a casa. Pero, por mucho que se enoje y tire las flores –que debe volver a buscar– lo que viene a continuación es la disminución de su historia para que entren con fuerza todas *las secuencias añadidas* sobre Oriana niña y adolescente. Antes de entrar en la *segunda habitación* del cuento, nos detendremos en estas breves secuencias. Una es la escena de Oriana niña apuntando a su padre con una pistola, mientras éste permanece sentado leyendo. La escena impacta por la figura decidida y vengativa que se cuele junto a la de la niña indefensa que, al dejar el arma, busca un libro para hojearlo junto a su padre.

La otra escena corresponde a Fidelia preparando y colocando veneno para ratas a lo largo y ancho de la casa. Vista desde afuera, la casa es más que nunca un secreto: oyendo los pasos de Fidelia, al ritmo de un encendido y apagado de luces, sólo nos queda dejarnos llevar por el ruido de su caminar. Si nos sacan de la casa es porque, en realidad, tal y como Fidelia dice, nada de lo que allí sucede es asunto de personas extrañas. Cualquier mirada de frente al interior es una intrusión y, mientras esté Fidelia, nosotros estaremos fuera y lejos de ese recinto.

Como se acerca el final, María debe develar pronto la historia de su tía. Por eso, en ambos textos le toca el turno a esos recuerdos que ésta conserva en esa segunda habitación. En otras palabras, en el cuento, sabemos cuánto aprisiona Oriane en esa habitación, que será el umbral definitivo del ritmo narrativo del texto; asimismo, sabemos que Oriana ha mentado sobre el cofre de su armario. Pues bien, también María accede a ese espacio para visualizar el sentido del recuerdo y del olvido.

2.3.5.- *Para una estética de la intimidad*

Habíamos dejado a Oriane esperando la desolación mientras guarda férreamente pertenencias y objetos, que suponen una delgada red entre la vida y la muerte. Por ello, la segunda habitación y sus cofres resultan aún más inquietantes:

Todas las cosas que tía Oriane había poseído alguna vez estaban en aquellas gavetas, envueltas en papeles de seda con un remoto olor a cananga, intactas, como si el tiempo no hubiera logrado trasponer los pequeños cerrojos dorados que abrían estuches y cofres desenhebrando una historia entretejida con juguetes y vestidos, capas, cintas, abanicos y flores olvidadas entre libros de versos. María desenvolvía los recuerdos de su tía con la misma fascinación que había sentido al levantar la tapa de una caja de sorpresas (19).

En el cuento, si la función de habitar es consustancial a la posibilidad de conocer la intimidad (Bachelard, 1983) entrar a la habitación o abrir el cofre será, entonces, traer a Pandora: internarnos en el régimen de feminidad de las tías a través de los fulgores de sus ensoñaciones que alcanzarán a sus sobrinas. Lo que se abre y descubre, además de toda la connotación pandórica, es fundamental en la construcción de la estética del olvido y del recuerdo, la muerte y la vida a través de objetos mágicos, secretos o velados: “Podían aparecer cosas extrañas, amuletos y horribles figuritas de trapo. O podía haber algo velado a la vista. Porque casi todo parecía tener un doble fondo” (19).

Lo que se abre es el ensueño signado por objetos que invitan al juego: una muñeca dentro de otra, un joyero con casillas invisibles, ilustraciones de libros que cambian según la distancia, estuches japoneses que se convierten en teatros en miniaturas, etc.; todo bajo la mirada focalizada de una cada vez más complacida Oriane. A medida que descubre sus objetos, María des-vela a la Oriane mujer:

A veces María descubría dibujos y retratos de su tía, una insólita tía Oriane de cabellos sueltos y vestidos transparentes que corría descalza por la playa. Y figuritas de cobre: grandes pájaros cuyas alas se abrían sobre mujeres desnudas. Y láminas donde hombres parecidos a animales acechaban a pastoras o las perseguían bailando alrededor de los árboles (19).

El imaginario erótico femenino es, entonces, un juego, un dispositivo para la imaginación. En otros términos, se ha abierto la atmósfera de irrealidad para que lo real sea reabsorbido por ella. Como apuesta estética, ya hemos comentado que en el texto se

apunta hacia una des-realización del entorno. Si el columpio y el mar, con sus historias de hombres enigmáticos fallecidos en la hacienda laberíntica, resultan el marco excepcional para el descubrimiento erótico femenino, los objetos de tía Oriane terminan por trazar el camino para alcanzar ese descubrimiento: por la vía de la ensoñación y la emoción se conquistan los fueros internos.

Pero en sí mismos, los objetos –como la hacienda, el recuerdo, los ruidos o el columpio– son mediadores fugaces. Ése es el límite. Encontrarlos no adquiere connotación de gesta, sino de mínima conquista en el espacio doméstico. Por ello

Caprichosos, inquietantes, los objetos de tía Oriane cautivaban como las manos de un ilusionista. Creando el ensueño alejaban de la realidad, sugerían su olvido. Habían sido inventados para instante: porque la primera impresión que producían no volvía repetirse nunca (...) dejaban entonces un vacío que las cosas corrientes no podían llenar (20).

Queda claro que la conquista de la intimidad se consigue sólo en la medida en que se fractura lo real, en que se des-realiza el entorno toda vez que se han abierto las cajas de los recuerdos. Pero, como veremos, esta conquista y la expansión del tiempo y del espacio son sólo pequeños logros que, como la hacienda, están a la espera firme de la –deseada– desolación.

En el filme, los objetos no encantan como en el cuento, sino que median para que María descubra y desvele la verdad de su familia. En este sentido, hay un aspecto diferencial significativo: la atmósfera de encantamiento que permite el descubrimiento erótico de la joven se da gracias al manejo de los ruidos y a la política del secreto, que Fidelia y Oriana acrecientan en sus gestos, ya temibles, ya silenciosos. Los objetos, si bien permiten que la joven adquiriera una nueva conciencia de sí, no pueden ser puentes metafóricos inmediatos porque ocultan una tragedia. Por esta línea, en la narrativa fílmica se establecen dos sentidos: por un lado, el perfil más amoroso y encantado de la casa y sus espacios se bordea a favor de su experiencia; pero, por el otro lado, los objetos del cofre pertenecen a la historia de Oriana, conservan tanto el amor como la destrucción y la muerte; experiencia ésta con la que María no puede identificarse.

Los objetos develan el pasado oculto que pronto visualizaremos. Una libreta con figuritas que, progresivamente, se van juntando mientras pasan las hojas, flores secas, el calidoscopio, caracoles son algunos de los objetos resguardados; sin embargo, su curiosidad la lleva a abrir el doble fondo que expone la historia trágica. Historia que viene mediada, fundamentalmente, por las fotografías: vemos la foto del inicio –Sergio y la familia– así como a Oriana, Sergio y el padre, juntos o separados, con los rostros rasgados. Estas imágenes sorprenden a María, acaso, porque son umbrales que como huellas conservan tanto la noción del tiempo pasado como la de sus lastimadas borraduras (figuras 22–23).

En resumen, en el filme la articulación de los objetos es doble. Si abren la posibilidad de que la sobrina viva una experiencia diferente junto al desconocido, también y antes de que esto suceda, el núcleo dramático se amplía para dar cuenta de la vida de Oriana niña y adolescente. De modo tal que, si en el cuento la poética del espacio se recrea sin posibilidad de continuación, puesto que todo se destruye, en el filme, el modelo narrativo, al menos en principio, introduce las secuencias de Oriana que, de alguna manera, supondrán un jirón hacia el futuro; aunque con polvo, algo quedará.



22



23

Figuras 22 – 23. El cofre: umbral de la intimidad guardada

2.3.6.- *Últimos fulgores del recuerdo*

Las fotos observadas por María quitan la última capa de los recuerdos. A la mañana siguiente, ella y Oriana reposan en una hamaca, mientras la joven observa por sus hilillos hacia el jardín. En la escena siguiente, quien mira por los hilillos es Oriana

adolescente, y lo hace con temor al ver cómo su padre hace prácticas de tiro con Sergio cerca de los blancos.

El filme se separa del cuento en los añadidos sobre la vida de Oriana niña y adolescente. El modelo narrativo fílmico se dispone, así, sobre las bases del melodrama como marco donde el infanticidio y el parricidio otorgan dimensión trágica a los recuerdos. Todo remite al amor incestuoso entre Oriana y su medio hermano Sergio, dominados ambos por la figura demoníaca del padre.

Todas las secuencias en torno a la adolescencia de Oriana discurren sin engaños, de modo directo, incluso, de manera acelerada porque en ese momento los objetos son referencias de lo real, y aún esperan por la fuerte carga simbólica y metafórica con la que se encontrará la sobrina. En este régimen de transparencia, la puesta en escena es casi de grado cero: planos y contra planos, secuencialidad lineal, sin ruidos extraños ni espacios laberínticos. La tragedia opera, pues, sin ambages.

El bloque de las secuencias de este pliegue temporal consiste, primero, en mostrar la relación de poder del padre ante Sergio. Luego, y gracias de toda una apuesta en escena mediada por miradas a través de ventanas, se establece la relación del deseo de Oriana por Sergio: él, en el patio, clava una estaca en la tierra y ella lo bordea mirándolo fijamente mientras se dirige el trastero; ella que se viste y se mira en el espejo y él que se acerca y la mira. El padre, a su vez, los observa sin ellos saberlo. El vestido de organza que se coloca deviene en un ropaje del deseo; fue el mismo que se probó María y por el que Fidelia le riñó. Si retomamos la idea desarrollada en *Ifigenia* sobre el colocarse o desvestirse ante el espejo, podemos afirmar que este ropaje viste de *cultura* erótica a la joven, enmarca su cuerpo vestido para ser vista y deseada por el otro. Lo mismo ocurre con la ventana desde la que Sergio mira a –y es mirado por– María: es el umbral que engalana su torso desnudo con cuerpo del deseo. Pero, como en *Ifigenia*, al régimen de mirarse y ser mirado por las ventanas y el espejo, se añade la indefensión de estar de espaldas: el padre, en este caso, domina las espaldas de sus hijos. Si esto puede ser un anuncio de la inminente tragedia, no es menos importante acotar que la escena termina con la cámara detrás de él, de modo tal, que se anuncian dos finales trágicos (figuras 24–29).



24



25



26



27



28



29

Figuras 24 – 29. Juegos de miradas. Si la primera ventana media el deseo de los jóvenes la siguiente media la venganza del padre. Al final, la visión de Oriana deja desprotegido a Sergio

Dominación y deseo, entonces, son los ejes de este bloque que engloban los sentidos de las siguientes secuencias. El padre pondrá freno a esa pasión entre los jóvenes, pero la dominación no será sólo suya, como veremos, puesto que el carácter retador de Oriana ante su padre ya se había mostrado cuando era niña. La siguiente secuencia es la de la fiesta que, una vez al año, se hace en la hacienda y en la que María invita a bailar a un Sergio más bien tímido y nervioso ante su hermana. Sin embargo, la pasión queda establecida en la escena siguiente donde los jóvenes se mecen frente a frente. Ella en el columpio y él en la mecedora sellan el pacto del deseo mutuo ante la mirada reprobatoria de Fidelia. “*Es tu hermana*”, le dice pero sólo para que él reinicie el movimiento de mecerse.

El meganarrador se encarga de ampliar la mirada–puente de María adolescente a quien, fugazmente, vemos debajo del columpio. Intuición, saber eludido, secretos descubiertos, todo se mezcla como pausa ante la rápida acción del desenlace.

El padre llama a Sergio para notificarle que debe irse de la hacienda para hacerse cargo de otras tierras. Fidelia espía toda la escena ante el ruego de una Oriana que, después, logra alcanzar al joven en el jardín para recriminarle su actitud cobarde y sumisa ante su patrón. Sergio cree que podrá hacerse dueño de esas otras tierras porque en esa hacienda, él no tiene lugar. Se teje, así, una relación entre la figuración de las tierras prohibidas y Oriana; él es un peón que sólo fuera de esas tierras, de toda esa geografía femenina, podrá realizarse. Pero Oriana pone coto a esa relación:

- *O las tierras o la hija, pero no ni las tierras ni la hija. Escoge.*
- *Tú eres mi hermana*
- *¿Y?*
- *Yo soy tu hermano y él es mi padre*
- *¿Y?*
- *¿Y si él viene?*
- *¿Y si tú te vas?*

Los jóvenes se besan y hacen el amor. Ahora bien, un detalle de esta escena es altamente significativo: mientras Sergio está encima de Oriana, ella ve las botas del padre y, curiosamente, no avisa a Sergio del peligro. Ve cómo el padre coge un palo. E, inferimos que lo golpea encima de ella hasta matarlo; aún así, no se escucha ningún grito de alerta o de espanto. Esta escena abre una dimensión un tanto maléfica de Oriana: por la pasión y el deseo roza el imaginario de *femme fatale*. Si su saber reta al

padre, al mismo tiempo, deja indefenso a Sergio, su amante. Un rasgo de perversión que delinea la relación de amor-odio con el padre –como si éste estuviera matando no a su *hijo*, sino al amante de su hija-mujer– y el requisito entre ambos de que haya una víctima que aumente, precisamente, el odio.

Esta Oriana ya iniciada sexualmente en el jardín queda encerrada en una hacienda, sin más amores ni existencia fuera de ese entorno.¹⁹ Si Oriana reta, Fidelia asesina. En efecto, todo parece apuntar, como comentamos antes, que Sergio es hijo de Fidelia o, al menos, criado como tal. Por ello, después del encierro de Oriana, Fidelia vierte veneno en el agua del padre que sale de la hacienda. Fidelia y Oriana esperan hasta que el vuelo de los zamuros y la llegada del caballo sin el jinete, les anuncian el final del encierro y de la dominación.

Es posible establecer una intertextualidad entre esta escena del filme y el episodio de *Ciruelas para Tomasa*, otro cuento de Moreno, donde la narradora se venga de los abusos de su padre:

Él me miró, miró el caballo, hizo un gesto. Yo le pasé las riendas en silencio, sin advertirle que ese caballo, en la alambrada que tenía que cruzar para ir a la ciudad por el camino corto, acababa de ver culebrear a dos metros de él, centelleante y pérfida, una mapaná raboseco. Y conociendo su mal genio me puse a esperar, aquí mismo. Y al cabo de media hora revolotearon en el cielo los primeros goleros (47).

Pasaje transpuesto en el filme inscrito en el diseño reactivo de Fidelia y Oriana. De allí que la sirvienta cuestionara la presencia de María, años después; de allí, también, el valor de la hacienda como espacio mantenido obstinadamente lejano, polvoriento e intocado porque, al final, víctimas y victimarios deben quedar al margen de la razón de la ley.

Infanticidio y parricidio son los finales de esa primera y única pasión. Si recordamos algunas escenas anteriores con Oriana adulta y ya muerta, entendemos que en ella se conjugan el modelo de *done bel-licosa* como el *done silenciose* que Bou (2004) explica. Por su filiación con la tierra aparece dueña de sus vastos territorios. Ella

¹⁹ Un argumento trillado en los melodramas, en general, es el de la doncella que, no sólo pierde su virginidad con *el amor de su vida*, sino que, además, producto de ese amor *queda embarazada* de un hombre que desaparece, de alguna forma. Todo en una “primera vez” que será recordada para toda la vida y que, en la mayoría de los casos, acabará con el reencuentro de los amantes. Todo esto se cumple en Oriana que, encerrada por las tragedias, no volverá a conocer a otro hombre.

no lucha por su pasión, simplemente la expresa y la lleva a cabo sin importar las consecuencias, ni mediar por Sergio. Su silencio posterior o su deseo de que toda la casa se quede como está, sólo confirman la mirada dominante de la mujer que, no sin frialdad, se manifiesta intransigente ante los cambios venideros.

2.3.7.- *Gritos y susurros*

La sobrina, en el cuento, ahora pasea por el jardín, le sale al paso a los ruidos y ha dejado de lado las muñecas; busca jugar con sus sueños donde integra todo su entorno. Irrefrenablemente, se pasea por la casa transida de lo extraño. El final del cuento, entonces, supone la superposición de su historia con la de Oriane.

Aproximarse al cuerpo implica entrar en el dominio de la ensoñación gracias a una escritura en la que se superponen el delirio, el deseo y lo real:

Con el tiempo los ruidos se integraron a sus sueños. Dejando atrás las fantasías de su infancia empezó a imaginar que todo advertía su presencia, que las cosas cobraban vida a su paso. Las porcelanas le sonreían, los retratos la miraban, nada ocurría por azar (21).

María ya no tiene que escapar de los ruidos porque, ahora, es ella quien los realiza o los invoca. De este modo, se da el salto de la infancia a la pubertad en su dimensión erótica: “Porque en el aire y en el mar estaban ellos, sombras oscuras, figuras enlutadas vagando entre los árboles, siluetas de jinetes con capas negras como las que había en los armarios de tía Oriane” (21).

Los objetos de tía Oriane han hecho su efecto imaginante y María logra incorporarlos a su mundo interno, pleno de aventuras y héroes encapuchados. Ésta es parte de la estrategia discursiva del texto en la que –después de confirmarse lo irreal de todo, no a partir de su negación sino de su puesta en duda– la escritura es cada vez más frenética cuando, ya al final del relato, la confusión entre María y Oriane es total. Es una yuxtaposición, aparentemente, caótica que, sin embargo, devela un orden propio. Así, de la María que oscila entre el sueño y la vigilia y cree ver una sombra extraña en su habitación, pasamos a Sergio y Oriane en el mar, luego al desconocido abrazando a María y, así, sucesivamente:

Desde su cama María empezó a oír borbotear el agua por los canales del tejado (...). Entre las acacias surgía ya una sombra, un rumor de hojas

quebradas, (...) Le decía que no sintiera miedo (...) la tomaba de la mano y en una ráfaga de brisa subían a las acacias (...) decía que volvía a encontrarla y corrían a la orilla del mar. (...). Abrían el álbum y las páginas corrían (...) la lluvia arañaba los cristales, había algo inaprensible en el cuarto, algo cruzaba sigilosamente la obscuridad mirándola (22-23).

Finalmente, Fidelia grita que el desconocido entra en la casa y el relato deja una estela de intimidad conquistada, sólo en la medida en que hubo el desprendimiento de la realidad como soporte; de ésta en la que quedó confinada Oriane pero que logró alterar haciendo de sus objetos metáforas para soñar y no para contemplar; la que María transformó en placentera confusión.

Sin embargo, la pregunta que sigue estando presente es ¿qué sentido tiene esta invocación al pasado? María desde su presente se recrea en esta experiencia pasada, rompedora de toda lógica que termina por colidir con los valores familiares ante una tía confinada a una hacienda. Valoramos que lo que surge al final es, precisamente, que recordar no adquiere solución de continuidad. Ni reivindicación, ni un colocar las cosas en su sitio, ni reencotrarse con esa experiencia para que su presente ensimismado se anime: nada. Moreno da como salida la página en blanco. Por ello, es un recuerdo mínimo sin ninguna otra pretensión redentora. Recordar es un acto tan fugaz como impráctico. Sólo tiene sentido en su momento pero no ofrece espacios alternativos para leer el futuro; a éste únicamente le espera la página en blanco, como si olvidar es, al final, la única salida a tantos recuerdos.

Vale la pena traer a colación algunas de las ideas de Tzvetan Todorov en su ensayo *Los abusos de la memoria* (2000). En este breve texto, Todorov plantea la necesidad del olvido para alcanzar unas nuevas perspectivas del futuro, al tiempo, que una conservación de la memoria para “estar alerta frente a situaciones nuevas y sin embargo análogas” (58) Ni permanentes recriminaciones o actos vengativos, ni el olvido total.²⁰

²⁰ Todorov desarrolla la idea de cómo los regímenes totalitarios del siglo XX, revelaron el peligro de la supresión de la memoria (11) dado que cualquier acto que recordara el pasado suponía un acto de rebeldía o de resistencia antitotalitaria; por ello, desde la perspectiva de los totalitarismos era fundamental eliminar el pasado para instaurar una nueva memoria o, incluso, una nueva manera de recordar.

La memoria, dice Todorov, no se opone al olvido sino que “(l)os dos términos para contrastar son la *supresión* (el olvido) y la *conservación*; la memoria es, en todo momento y necesariamente, una interacción de ambos” (15-16). Considerando esta interacción, diferencia entre dos aspectos básicos: la *recuperación* del pasado y su *utilización* subsiguiente (17), y aporta una idea valiosa para la construcción del olvido en ambos textos:

La recuperación del pasado es indispensable; lo cual no significa que el pasado deba regir el presente, sino que, al contrario, éste hará del pasado el uso que prefiera. Sería de una ilimitada crueldad recordar continuamente a alguien los sucesos más dolorosos de su vida; también existe derecho al olvido (25).

Cita sugerente porque podemos revisar las figuraciones femeninas. Las tías son las guardianas de ese pasado, de conservarlo pero el uso que han hecho después adquiere una doble dimensión: al tiempo que son pistas para rearmar el presente de las sobrinas, conservan el sello de una venganza; de esa ilimitada crueldad que supone conservar para que actúe, una y otra vez, ya no en el presente de sus sobrinas, sino en el de ellas mismas. Sin embargo, en tanto poética del olvido dentro del cuento recordar no establece un puente para el futuro; la María del cuento recuerda con dificultad y el *uso* de esto en el presente –pese a su connotación práctica– no radica en alguna conquista personal que recaiga en un mayor descubrimiento de su intimidad sino, en todo caso, funciona como resquicio mínimo de sí misma y así se queda. Acaso, este modo recordar apuntaría a un presente que, irremediablemente, no puede aferrarse a la magia y el encanto recordados.

En este sentido, Moreno se aleja de escritoras latinoamericanas como Carmen Boullosa, Ana Teresa Torres, Milagros Mata Gil o Rosario Ferré, entre otras, que en sus narrativas, rememoran las historias familiares y, en algunos casos, las del entorno del país, y suponen un gesto de autodeterminación, de reivindicación de las historias de mujeres excluidas de la Historia oficial. O, como explica Luz Marina Rivas en su libro *La novela intrahistórica* (2004) son textos que “ficcionalizan la historia desde espacios marginales” (17), mediada por discursos íntimos que desjerarquizan los poderosos y excluyentes discursos de la Historia. Espacios marginales que alcanzan por igual al lugar físico (casa, espacio íntimo) y a la construcción discursiva (diarios, cartas,

memorias), como lugares desde los cuales re–escribir los hechos que la gran Historia ha dejado como incontestables.

Moreno y, en parte Torres, si bien abordan la construcción del imaginario femenino marginado por discursos familiares excluyentes, no se enfrentan a la Historia porque ésta no tiene cabida en los predios íntimos de sus personajes; son subjetividades del yo enfrentado a su cotidianidad.²¹ De hecho, ésta es la línea central de la investigación por la que se teje el análisis comparado. María Eugenia, Oriane/a –y Ricardo Azolar, Reinaldo Solar o Pedro Malbrán (García), como veremos– son personajes que pertenecen al régimen doméstico y desde las redes de la cotidianidad (des)tejan un entorno familiar y cercano.

La poética de la intimidad y del olvido alcanza en el filme otras vertientes. Digamos que, en este sentido, su modelo narrativo se diferencia al final del literario porque ofrece una salida: para algo servirá recordar. Veamos.

Ya con todos los secretos revelados, le toca el turno a María adolescente. La historia que la ha precedido parece animarla a no temerle a los ruidos y, ahora, les sale al paso en medio de la noche y del jardín. Como explica Bou, las heroínas transitan espacios “decididament ombrívols (que) assenyala(n) el viatge simbòlic que les *filles* de Persèfone recorren per assolir la pubertat” (2004: 137).

Entre sombras, pues, la joven recorre el jardín siguiendo las huellas de los ruidos. Finalmente, llega a la pequeña cabaña aledaña –antes estaba cerrada– y el desconocido la espera en la puerta. Pasar el umbral es entregarse a esos ruidos, hacerlos suyos bajo la atenta mirada de una Oriana que, como señora y dueña de casa, observa desde su ventana cómo su sobrina traspasa el umbral (figura 30).

Ahora bien, ¿sorprende que el desconocido habite cerca de la casa principal o mejor aún, que sea manejado como un desconocido? Sí y no. Sí, porque es mucho más que un desconocido; deducimos que es el hijo de Sergio y Oriana. Pero como “*ése no es cualquiera*”, no sorprende su velada presencia si nos detenemos en el papel del recuerdo y los umbrales en la estructura narrativa. Para esto último, vayamos al final.

²¹ Esto no significa, sin embargo, que en los textos de Moreno no se cuestionen los valores y prejuicios sociales y familiares que cercan a sus personajes. En todo caso, no se ficcionaliza a través de textos escritos por mujeres.



Figura 30. Atravesando los umbrales del desconocido

Luego de recordar esta escena, a María adulta le corresponde atravesar de nuevo este umbral. Sale de la casa y le pregunta a Sánchez qué es de la vida de ese joven: “*nació aquí*” y “*está en la playa*” son las respuestas del capataz que remarcan el juego entre la elusión y la referencia directa. Entra a la pequeña cabaña para descubrir múltiples fotografías que, a modo de ventanas, concentran los tiempos ya desplegados: fotos de la familia –algunas ya vistas y otras nuevas, como una de Oriana junto a un niño– además de postales con paisajes nevados.

En principio, este micromundo dentro de un lugar apartado constituye una reiteración metafórica de la función de los objetos de Oriana: conservar el mundo de fuera lo más alejado de cualquier intruso. Es la identidad heredada. Pero falta un nuevo umbral desde el cual otorgar sentido a esa galería de recuerdos. Para ello, María se aproxima al borde de la montaña y mira hacia la playa. Desde allí, divisa al joven que, a su vez, se levanta al reconocerla. Desde la lejanía, María cambia de parecer y decide que la casa no será vendida (figuras 31–34).

Quizá, nos equivocamos al plantear que sea un nuevo umbral. Porque mirarlo desde la playa, de modo distante ha sido el lugar que siempre ha ocupado ese desconocido. Ahora bien, lo que filmicamente se muestra en esas panorámicas constituye la base de su construcción discursiva: es el marginado por excelencia. Las respuestas de Sánchez, que ocupe la misma cabaña de Sergio –su padre, inferimos– o

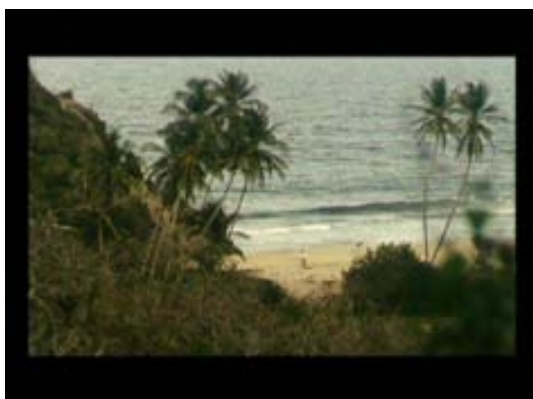
que sea mirado de lejos y al final de la historia, lo colocan al margen de su propia existencia. El recuerdo cumple la función de restituir la hacienda a su verdadero dueño, pero todo ocurre de modo simbólico porque la dueña última sigue siendo María, dominada por el mismo afán de Oriana de dejar todo como está.



31



32



33



34

Figuras 31 – 34. Perpetuando el pasado desde la mirada femenina

¿Qué sentido o conquista tiene recordar? Desde María, ninguno. Es decir, por mucho que haya sido su primer amor, ese recuerdo no modifica su presente. En este sentido, se emparenta con el cuento. Sin embargo, el uso de ese recuerdo, como planteábamos antes, paradójicamente, es el de dejar todo como está, para perpetuar la memoria de Oriana, aspecto que en el cuento no se plantea. Mientras en éste, todo queda destruido y el recuerdo funciona como resquicio de una cotidianidad distraída, en el

filme, todo queda establecido, todos los pliegues temporales pueden surgir de nuevo a través de esas fotos, la hacienda sigue siendo un lugar de laberintos y jardines, y el mar sigue siendo la única ventana al horizonte. Nada se altera –ni el polvo– porque la mirada de Oriana aún controla el presente. En este sentido, el recuerdo cumple la función de atar y perpetuar, narrativamente, todo lo demás hacia el futuro inalterable. Él conserva la memoria pero ésta no le otorga carta de identidad o, en todo caso, la que adquiere debe quedar guardada; María solo controla que así sea.

Por otra parte, si Oriana reitera los hechos del pasado (ponerle flores de cayenas al padre odiado), si selecciona y conserva sus recuerdos, atisbamos en estos gestos una especie de autoflagelación, de ese recordar permanente que, como advertía Todorov, es un castigo. Aunque haya derecho al olvido, Oriana no lo quiso así porque olvidar significa darle el mérito al padre o, en otras palabras, recordar es ir contra su régimen represivo. Es un acto de rebeldía recordar, aunque eso suponga un perenne regreso de los trazos de la tragedia. La del cuento, con gran diferencia, anhela el olvido y la destrucción. En este sentido, el modelo narrativo fílmico se distancia del literario en el uso de esos recuerdos.

De hecho, el desconocido del filme seguirá siendo así y el travelling final, en el que lo vemos apenas junto a Sánchez en la playa, así lo confirma. Como si la madre amante sólo puede serlo en ese vasto territorio donde el imaginario masculino sigue siendo controlado, acallado y, al mismo tiempo, protegido por ella. El desconocido, como Sergio, Oriana, Fidelia, Sánchez y el padre, reitera su vida en el mismo código de exclusión y aislamiento y, a la vez, en un mundo que posee el universo dentro de casa. Las postales con paisajes nevados hacen suponer que este joven ha salido de la hacienda –porque ha visto la nieve, como dice Sánchez al principio–, pero esta alusión sólo confirma su construcción marginal: no importa lo que haya hecho; importa que María lo legitime en silencio y no se molesten mutuamente en el acto de re-conocerse en el futuro. La última toma es hacia el mar, sin personajes. Ventana abierta, inmensa y último umbral entre María y el recuerdo, entre el afuera y el adentro, la ciudad y el campo, lo femenino y lo masculino. Es el umbral donde deberá empezar, si lo hay, cualquier futuro.

Como último apunte, nos parece adecuado resumir que el filme de Torres puede considerarse una *transposición* en tanto categoría concreta de las transposiciones fílmicas. Para ello, consideramos oportuna la definición de Sánchez Noriega sobre la *adaptación como transposición* que “implica la búsqueda de medios específicamente cinematográficos en la construcción de un texto fílmico que quiere ser fiel al fondo y a la forma de la obra literaria” (2000:64). En efecto, por un lado, en Oriana se mantiene un alto grado de fidelidad hacia el texto literario que resolvió de modo fílmico: en su línea argumental, en sus procesos de enunciación –narradores extradiegéticos que focalizan en los personajes–, en la operación estética de colocar la memoria como recorrido de los pliegues temporales y espaciales, en la configuración de un imaginario femenino sometido a los rigores del olvido y la desmemoria, en el ritmo de los objetos en tanto figuraciones umbralescas que remiten a todo un juego de cajas chinas, entre otras características, nos permiten aducir que el texto fílmico permite visualizar lo que en el texto literario se agencia como estampa visual de la memoria y sus olvidos.

Por otro lado, además de la resolución eficaz de algunos de los elementos del relato, se operó desde la ampliación y los añadidos; diferencias que señalan un cambio en el modelo narrativo en general, complementado con lo anterior. Como ampliaciones y añadidos, la figuración misteriosa de Sergio y las sutilezas en torno al rechazo familiar por esa relación, se trabajaron por la vía del melodrama a partir del incesto, el parricidio e infanticidio. Mixtura de venganzas y celos que se entienden desde la construcción espacial recreada y deudora del cuento. Quizá, por estas diferencias, el final no podía confinarse al vacío de la página en blanco (o del fotograma). Es decir, si Moreno juega a comprender la realidad por códigos de lo extraño y los fulgores de la ensoñación, el drama en el filme no permite dilatar la magia del enamoramiento como última salida. Mientras la narración del cuento se corta con el grito de Fidelia, en el filme, los hechos deben quedar resueltos. La salida es el final explicativo antes que la duda o el vacío. Por todo esto, consideramos que el filme es un excelente ejemplo de la coincidencia bajtiniana de voz propia–voz ajena. Es decir, conjunción de voces acopladas en operaciones de equivalencia y de diferenciación, que suponen un proceso de afirmación recíproca.

PARTE III



**De la novela al filme: imaginario íntimo del intelectual en
*Reinaldo Solar***

De la novela al filme: imaginario íntimo del intelectual en *Reinaldo Solar*

¿Cómo fue ayer aquí?
Sólo hemos alcanzado estos restos,
el vaso que ilumina con su lejano y obstinado silencio,
el pájaro herido en el esmalte al alcanzar el fruto.

Llegamos con la puntual indiferencia del nuevo día
saltando sobre la desgracia con precisión de atletas.
Hemos dormido bajo las estrellas
hemos perdido el tiempo.

(...)

Por el mismo camino del árbol y la nube,
ambulando en el círculo roído por la luz y el tiempo.
¿De qué pérdida claridad venimos?

Palabras para un canto. Blanca Varela

En 1985 Rodolfo Restifo (1954) estrenó su primer y, hasta ahora, único largometraje de ficción *Reinaldo Solar* según la novela homónima (1920) de Rómulo Gallegos.¹ Que el cine vuelva su mirada hacia textos literarios de autores consagrados dentro del canon de la literatura, en este caso, de la latinoamericana, es una práctica frecuente y trasvasada, básicamente, por un aura de prestigio en torno al escritor y su obra.

La práctica de la transposición fílmica supone un terreno de negociación de valores literarios, estéticos y éticos que representados en la ficción literaria se espera perpetuar de algún modo.² En este sentido, la pregunta clave es cuáles niveles de negociación se pueden encontrar entre la novela y el filme, porque Restifo vuelve a Gallegos o, para ser más precisos, vuelve al Gallegos de *Reinaldo Solar*. Esto es, retorna a los inicios del escritor que después de *Doña Bárbara* (1929) se consagraría como el maestro del realismo crítico de la narrativa latinoamericana.

¹ Titulada originalmente *El último Solar* cambió de nombre en 1930.

² Incluso las versiones libres o libérrimas perpetúan, de algún modo, al autor y su texto. De hecho, hasta ahora no he sabido de ningún director que afirme tomar un texto (literario o no) para “destruirlo”; antes bien, se aproximan a éste para asumirlo o para abandonarlo. Que las críticas literaria y cinematográfica evalúen el resultado como catastrófico con relación a la novela y, acaso, al propio filme, es una valoración que entra en el terreno de la recepción y no en el de la relación autor, obra y director a la que hago referencia.

Responder esta pregunta en modo alguno resulta fácil, porque decir Gallegos es adentrarse en aspectos fundamentales y fundantes de la cultura venezolana: identidad del intelectual, civilización y barbarie, realismo y regionalismo críticos de orientación positivista y telúrica, entre otros muchos aspectos.

En el caso de la película que nos ocupa, el objetivo es doble; por un lado, analizar esos niveles de negociación con relación a la novela y, por el otro, hacerlo desde la construcción de la subjetividad y de la intimidad del personaje-intelectual. Para ello, compararemos los modelos narrativos de ambos textos desde la mirada del personaje que, en principio, se encarga de atisbar los males que aquejan al país. Mirada crítica sostenida a su vez por Gallegos, y de la cual el filme se nutre y se sustenta para explicar y ofrecer respuestas al presente de mediados de la década de los '80.

1.- Niveles de la mediación narrativa

1.1.- Volver a Gallegos ¿para qué?

En su ensayo "Gallegos, la patria deseada y el parricidio" dedicado a re-mirar la obra y vida de Rómulo Gallegos, Carlos Pacheco (2001) se pregunta, precisamente, cómo desde el final del siglo XX se podría intentar una aproximación novedosa, re-evaluar y ponderar los aportes literarios y políticos del insigne escritor venezolano; ejercicio retrospectivo nada fácil después de que los efectos de su gran imaginario y presencia oscilaron entre el máximo respeto y el parricidio por parte de las siguientes generaciones de escritores. Aún así, Pacheco invita al encuentro del escritor:

Tal vez la simple consideración de las propuestas galleguianas, desde su ineludible contraste con la circunstancia presente, contenga para nosotros algunas semillas de comprensión nada deleznable. Aunque hiera, aunque escueza, aunque nos ponga frente a la tentación del escepticismo y la desesperanza, esta mirada hacia el pasado y este contraste resultan imprescindibles (2001: 79).

Podríamos ampliar esta visión con otra de largo alcance: volver a la *tradicción* para indagar respuestas en las complejas realidades del país. La dimensión social de su figuración como escritor marcó hito dentro del acontecer venezolano, tanto para aquellos que lo siguieron en sus ideas y modelos estilísticos, como los escritores

parricidas que decididamente rompieron con esta figura paterna por excelencia de las letras venezolanas. Volver a Gallegos parece que lleva implícito el hecho de indagar respuestas en el presente, por muy contrastivas que resulten con relación a su época.

A la pregunta de por qué volver a Gallegos, la *actualidad* de la obra del escritor es la justificación del director:

Sí, las cosas que se dicen son totalmente válidas hoy en día. Yo tenía un profesor en el liceo que decía que nosotros los venezolanos somos como el *alka-seltzer*: cuando nos echan el agua hacemos escándalo por un instante y luego desaparecemos. El síndrome *alka-seltzer*, esa es en cierta manera la problemática de Reinaldo (...) si esa historia aún situada en su época resulta vigente, ¿para qué modificarla o introducir nuevos puntos de vista? (1985: 15).

Con esta opinión, se establece un primer nivel de negociación: lo real ficcional como un referente ineludible y altamente verosímil para detectar claves del imaginario identitario venezolano. En esta operación, de corte y estética realistas, se vuelve al modelo narrativo a través del cual, al menos en teoría, se podrá revisar cómo se fue y como se sigue siendo.

Ahora bien, toda transposición fílmica implica un texto previo que funciona como mediación narrativa para el filme. Esta mediación adquiere niveles y registros y se dimensiona aún más cuando se trata de un escritor y obras emblemáticas “mediante” los cuales se asumen los valores narrativos y estéticos.³ Es en la línea de la mediación narrativa donde nos parecen oportunos los aportes de Paul Ricoeur. En “La identidad narrativa” Paul Ricoeur (1999) explica que la función narrativa consiste en el régimen de identidad que se adquiere mediante los elementos de la narrativa. Esto es plausible en dos vertientes. Por un lado, implica a todo lector: “(c)onocerse (...) consiste en interpretarse a uno mismo a partir del régimen del relato histórico y el relato de ficción” (215).

Sin duda, la función lectora del director se ajusta a esta dimensión de identificación en la que el texto de ficción encauza una crítica sobre el cómo se es en la

³ Insisto en que se asumen en ciertos niveles de proximidad o alejamiento. El filme debe funcionar como una entidad autónoma en tanto lenguaje fílmico, independientemente de estos niveles.

actualidad. Gallegos es, sin duda, una de las mediaciones narrativas más relevantes de la literatura venezolana que permiten indagar el régimen de identidad gracias a su narrativa ficcional. Asimismo, es la vía para apuntalar los defectos actuales o, más bien, el entorno de la década de los '80 mirado en sus defectos que, según este juicio, siguen siendo, según la perspectiva de la entrevista, básicamente *los mismos* que Gallegos cuestionó de modo irónico en su novela.⁴

La segunda vertiente planteada por Ricoeur se inscribe dentro de la construcción de la ficción, es decir, en cómo los personajes construyen su identidad narrativa en tanto interactúan con los elementos de todo relato: “el relato configura el carácter duradero del personaje, que podemos llamar su identidad narrativa, al construir la identidad dinámica propia de la historia contada. La identidad de la historia forja la del personaje” (218).

En un ejercicio imaginario de *mise en abyme* podríamos aducir que, así como los lectores de Gallegos pueden inventariarse como personajes en busca de sus identidades o de las explicaciones de las crisis, los personajes de su novela también están a merced de una serie de mediaciones, cuyo fin último es poner de relieve las fisuras en la identidad y la subjetividad de esos personajes; ejercicio que como explica Ricoeur, no está exento de riesgos, peligros y paradojas, y en el que se volverá a insistir con especial énfasis en el capítulo sobre *Los platos del diablo*.

⁴ El carácter nacional de la producción no remite sólo a un volcarse a la propia literatura sino, especialmente, a que el sello de garantía se ve solidificado cuando un Gallegos o un Uslar Pietri aparecen como los referentes del cine. A propósito nombro sólo a dos de los escritores que, según la creencia más generalizada, suelen ser los más reconocidos por el *público* venezolano. Obviamente, hay otros escritores fundamentales pero poco asociados a esta idea de lo nacional vinculado a una visión localista, regional, fundante, y, por qué no, patriótica. No porque no participen de ella o porque se alejen sino porque no *suelen* ser asociados al *sentimiento de reafirmación nacional* sino, más bien, a una opción estética; opción ésta que, por supuesto, niega ni se desvincula –cuando no cuestiona– el problema de la reterritorialización identitaria. Tal es el caso de por ejemplo, los filmes basados en los textos de Luis Britto García o de Ednodio Quintero. Dos casos, digamos, intermedios, donde el público sabe del autor y son más conocidos por sus referentes cinematográficos que por la lectura de sus obras son los de José Ignacio Cabrujas, Adriano González León, entre otros. En todo caso, el *impacto o significación simbólica* de los escritores llevados al cine o el imposible impacto de los que aún no han sido vistos por el cine, es un tema mucho más amplio y complejo que supera con creces los objetivos de mi investigación. Mi trabajo espera poder contribuir a este marco de reflexión a partir de algunos ejemplos concretos como los de Rómulo Gallegos, Eduardo Liendo o Teresa de la Parra.

Ambas vertientes interesan porque, en resumen, la ficción se des-vela como camino para establecer procesos de identificación, o, en términos de Ricoeur, en las figuraciones del sí mismo que surgen mediante la apropiación de una lectura o de un modo construcción de la ficción realista, en este caso:

La mediación narrativa subraya (...) que una de las características del conocimiento de uno mismo consiste en ser una interpretación de sí. La apropiación de la identidad del personaje ficticio que lleva a cabo el lector es el vehículo privilegiado de esa interpretación. Su peculiar aportación consiste, precisamente, en el carácter *figurativo* del personaje, que motiva que el sí mismo, narrativamente interpretado, se ponga de relieve como *yo figurado*, como un yo que *se figura que es tal o cual* (227).

Como el *alka-seltzer* es la metáfora que implica una ebullición rápidamente diluida que, como bien dice el director, diseña los rasgos del personaje Reinaldo Solar. Desde él, la propuesta básica es mirarse en ese espejo –hacer de la ficción un espejo– para identificarse y ¿comprender? que no sólo se reitera la misma imagen, sino que, además, se espera reconocerla para alejarse de ella.

Ricoeur reconoce que su trabajo se interesa por la acepción de identidad como *ipseidad*, lo idéntico y lo propio, donde lo opuesto es otro, extraño. Pero también apela a la otra acepción de identidad como semejante. La operación identitaria en esta transposición apunta a esa doble vertiente: leer cómo *se es* (cómo se fue y cómo se sigue siendo) y cómo *se es de parecido* con imaginarios identitarios mediados por la narrativa ficcional del escritor venezolano. En síntesis, la mediación narrativa de Gallegos permite la posibilidad de jugar a plantear que los venezolanos son como el *alka-seltzer*, y de aquí surge un imaginario identitario anclado en la figuración de un *nosotros* como una cultura (sólo) de efervescencias.

Ante la fuerza simbólica de la mediación del modelo narrativo galleguiano, no es de extrañar que el director apele a la noción de fidelidad hacia el texto como la operación básica de esta transposición fílmica:

Sí, traté de ser lo más fiel posible a Gallegos, a la letra de su novela, tomé a Reinaldo como eje fundamental de la película, como lo es en la novela. Los personajes secundarios se agregan o alejan de su vida pero siempre para reforzar la historia de Reinaldo, tal cual sucede en la novela. A mí particularmente la visión de Gallegos de Reinaldo me gusta, me toca,

consideré que alterarla, revisarla o reinterpretarla no hubiera añadido nada nuevo (Garbisu, 1985: 15). (Cursivas nuestras).

El puente metafórico identitario está más que justificado. Pareciera que, por ahora, no hay que agregar, pero no sólo porque la novela pueda ofrecer todo lo cinematográficamente necesario para construir un relato autónomo, sino, además, porque el imaginario de los problemas del intelectual abordados en la novela funcionan desde las semejanzas (hoy como ayer..., él como nosotros o ellos...). Las inevitables modificaciones resultaron para el director “cambios de artesanía dramática de la adaptación, más que sustanciales o de reinterpretación” (1985: 15), reconoció que es el traslado a la pantalla lo que implica “inventiva e imaginación”, así como que “un mal resultado no es achacable a la obra literaria” (1985: 15). Todo esto en un marco de estética realista explorada menos como una ficción tan fantástica como cualquier otra, que como una ventana para mirar “la realidad actual” –la de Gallegos y la del director.

Antes y durante el análisis comparado, hay que hacer énfasis en la construcción en negativo de la identidad “del venezolano”; es decir, colar a mediados de la década de los ‘80 una mirada sobre y desde *Reinaldo Solar* implica preguntarse por la ficcionalización de la figura del intelectual que, además, observa de modo crítico al país. Un país visto, además, desde la carencia, la crisis o el *mal*. Antes de pasar al análisis, nos parece oportuno detallar la recepción crítica en torno a los trabajos sobre la figura y obra de Gallegos.

1.2.- Mediación narrativa galleguiana desde la crítica

Cuando de escritores emblemáticos se trata, en cada ejercicio crítico suele fraguarse un “deber ser” del filme con relación a la importancia de la mediación narrativa. *Reinaldo Solar* puede leerse, entonces, en la red de trasposiciones fílmicas y televisivas sobre las obras y la figura de Gallegos. Como ya indicamos en el capítulo sobre las vitrinas ficcionales en Venezuela, Gallegos no sólo fue uno de los muchos pioneros del cine venezolano. Su novela *La trepadora* se llevó tempranamente al cine. A continuación, fue la industria cinematográfica mexicana, en la década del 40, la que trasladó a las pantallas obras como *Doña Bárbara*, *Canaima* y *La trepadora*. Más recientemente, la obra de Gallegos en el contexto internacional, interesó a la directora

estadounidense de origen venezolano Betty Kaplan al llevar al cine *Doña Bárbara* (1998) con un elenco, también internacional.⁵

En Venezuela, el salto siguiente fue a la pequeña pantalla al efectuarse las trasposiciones de su obra narrativa, realizadas en el marco de la llamada *telenovela cultural* en los años '70 y parte de los '80;⁶ algunos de esos trabajos fueron *Doña Bárbara*, *Canaima*, *Sobre la misma tierra*, *La trepadora* y *Pobre negro*, así como algunos de sus cuentos (*La hora menguada*). Considerando la producción documental de los '80 sobre escritores, encontramos el documental *Rómulo Gallegos* (1982) de Manuel de Pedro. Vida y obra a las que se les rinde un nuevo homenaje en el documental *Rómulo Gallegos. Horizonte y caminos* (2000) de Carlos Oteyza.

Para algunos críticos, sin embargo, el cine no ha rendido –ni ayer ni hoy– un homenaje a la altura de este intelectual. Rodolfo Izaguirre (1993) consideró que la situación de cierto olvido injustificado se debe, entre otras razones, a la pérdida irreparable del material producido o dirigido por el escritor, a que las producciones fílmicas en torno a su figura o a su obra no se han elaborado de manera seria, documentada y, además, a que su figura ha merecido escasa atención:

no ha merecido la atención de ese cine que él trató de afirmar, enriquecer e impulsar en los cuarenta. De manera tangencial, lo hizo Rodolfo Restifo, en 1985, cuando realizó *Reinaldo Solar, opera prima* como lo es la novela, tal vez con excesiva fidelidad a la letra del libro y dentro de unas magníficas exigencias de producción (1993: 54-55).

Es decir, aunado al escaso interés por la vida y obra de Gallegos se anota cierta “fragilidad” en el exceso de fidelidad a la obra. Por esta línea, también van los juicios de Julio Miranda, quien pone de relieve el hecho de que un cine –como el venezolano– que

⁵ Co-producida con España y Estados Unidos, la película fue protagonizada por Esther Goris y Jorge Perrugoría. Antes, en 1995, Kaplan estrenó la transposición fílmica *De amor y de sombra*, según la novela homónima de Isabel Allende.

Mi investigación sobre los (des)niveles dialógicos entre la literatura y el cine en Venezuela da cuenta de algunos de los registros pero, al mismo tiempo, quedan otros que por ahora no han podido ser incorporados dentro del análisis general; tal es el caso de la transposición de Kaplan.

⁶ Ver capítulo segundo sobre la panorámica de las transposiciones en apartado “Detrás de las cámaras”.

acude con frecuencia a la literatura, poco ha hecho por los escritores y sus obras (1994: 52).⁷

Además de la *excesiva fidelidad* aducida por Izaguirre, Miranda reconoció la excelente creación del ambiente galleguiano y no dudó en calificar esta transposición como una “visualización impecable de un escrito” (1995: 114), pero con los defectos siguientes: el recorte dejó fuera no sólo buena parte de los personajes secundarios sino que, además, cuando aparecen no funcionan como el contrapeso moral, estético e ideológico para Solar. El más grave, para él, es “la absoluta falta de diálogo intertextual de esta adaptación, que toma la novela en ‘estado puro’, como si no hubieran pasado setenta años desde que Gallegos planteara, sin encontrarle salida entonces, la alternativa entre ‘revolución armada’ y evolución paulatina hacia ‘el estado de orden y progreso’ (116). Para Miranda, el director no “ha querido o sabido reinsertar el conflicto crucial de la novela en el espesor histórico y cultural que ha ganado inevitablemente” (1995: 117).

Adelantamos que lo que Miranda respalda como defecto –ese tomar en estado puro a la novela– es, precisamente, el eje del modelo narrativo fílmico e identitario. Es decir, tal y como explicamos antes, consideramos que se representa ficcionalmente un hoy “tal como éramos”: ese *exceso de fidelidad* es menos un defecto que una de las ventanas para atisbar parte de la significación fílmica, como detallaremos luego.

En términos meritorios, Alfonso Molina consideró una osadía la de Restifo al abordar uno de los textos menos conocidos de Gallegos, y cree que “su máxima virtud consistió en recrear con fidelidad las atmósferas propias del novelista” (1997: 86). Osadía en la aproximación a un autor importante, tomado, según, de modo tangencial o que pareciera ser interesante por la recreación de la atmósfera, son opiniones que apoyan a la novela como emblema identitario o gran mediación narrativa, a la que supone un riesgo acercarse.

Centramos nuestro interés en ese carácter tangencial, ese exceso de fidelidad cuyo efecto más visible es el de la recreación de las atmósferas del novelista. Compartimos con Izaguirre el hecho de que la vida y obra de Gallegos en el cine no han

⁷ Véase también Miranda (1997). “Treinta años de cine documental” En *Panorama histórico del cine en Venezuela*.

sido consideradas materiales de exploración fílmica, pero nos distanciamos de juzgar como insuficientes los pocos trabajos que se han realizado, en parte, porque si el silencio puede deberse, quizá, a un aura de excesivo respeto ante una figura emblemática, ese silencio es ya un paradigma a ser revisado antes que perpetuado. Nos distanciamos, además, por el carácter de insuficiencia atisbado en esas producciones; valores que suelen aparecer ante escritores y obras literarias emblemáticas.

Otra forma de sospechar del filme es a partir del hecho de que es el único largometraje de ficción realizado por Restifo hasta ahora. Su trabajo en el área del documental se concreta en los cortometrajes *The dodge house* (1969), *San Benito* (1982), *Rómulo Betancourt. Génesis y vivencia de la democracia* (1990, medmt) y *Maracay: Encrucijada de destinos* (2002); en el ámbito del cortometraje de ficción ha realizado *Guido* (1972) y *Lluvia* (1982), según el cuento *La lluvia* de Arturo Uslar Pietri.

Puede generar cierta suspicacia escoger un director de un único largometraje de ficción, dado el pequeño margen para intentar establecer un diálogo interfílmico o marcar la trayectoria de un proyecto artístico. Sin embargo, las razones de su incorporación giran tanto en los niveles de diálogo con la obra de Gallegos, como al hecho de que ser director de uno o dos filmes, para después pasar a guardar un largo silencio, es una de las características del campo cinematográfico venezolano. Al ser un aspecto de los desniveles en la producción cinematográfica venezolana, un estudio sobre ésta más que cuestionarlo debe, al menos, exponerlo con los riesgos inherentes que conlleva.

En resumen, a partir del filme es posible evaluar los niveles de la mediación narrativa identitaria, a través y desde un modelo fundamental de la cultura venezolana; esta mediación narrativa abre las siguientes interrogantes. En primer lugar, nos preguntamos cuán eficaz o pertinente será pensarlo como una “adaptación fiel” – palabras del director y de la crítica–, es decir, ¿coinciden, en realidad, los mundos narrativos ficcionales? Más allá de que se identifique por semejanza el texto de Gallegos con la *realidad* sobre cómo es la figuración identitaria centrada en el personaje intelectual – *alka-seltzer*–, ¿cómo se agencia esta figuración *metafórica* en el filme? La visión en negativo de la identidad se articula desde la construcción ficcional de la figura

del intelectual que mira de modo crítico al país. Es decir, como en el resto de las películas de esta investigación, nos preguntamos sobre cuáles elementos conforman el imaginario íntimo del personaje que, en los textos de Gallegos y de Restifo, cuestiona valores y nociones sobre el *mal-que-es-el-país*. En esta línea también se inscribe el filme *Los platos del diablo*, que será revisado posteriormente. Según lo anterior, entonces, la filiación al modelo narrativo y a su universo mediador de la identidad venezolana apuntada por Restifo permitirá indagar, primero, sobre las relaciones de equivalencia entre texto y filme y, luego sobre la re-flexión de la construcción imaginaria del país en la figuración del intelectual.

2.- Los linderos de la mediación narrativa en la adaptación fílmica

Sobre el estudio de la *adaptación*, como uno de los tipos de transposición fílmica, Sánchez Noriega ofrece una especie de programa para emprender el análisis comparatístico. En primer lugar, según *la dialéctica fidelidad/creatividad*, la operación de la *adaptación* se entiende dentro del marco de la ilustración “fiel, literal, académica o adaptación pasiva” (2000:64) del texto literario; la impronta personal del director está al servicio de mantenerse lo más cerca del texto literario y de perpetuar su organización narrativa

sin otras transformaciones que las derivadas del cambio de discurso (forma y sustancia de la expresión), de la organización dramática del relato fílmico, de la puesta en escena y de las descripciones visuales (...). (S)e justifica por la divulgación de una obra y por la comercialidad, y muy raras veces por su valor estético y la propuesta cultural que supone (64).

Nos apresuramos a comentar que *Reinaldo Solar*, aunque reúne algunos elementos de esta tipología, no podría considerarse carente de propuesta cultural o elaborada por el alto sentido de la comercialidad. Ya hemos planteado que por un lado, la huella cultural del escritor es la presencia invocada como paradigma para revisar el presente y, por el otro, que para evaluar la filmografía venezolana, la idea de *naturalidad* de un éxito cultural y su imbricación directa e inequívoca con la comercialidad –tal y como lo esboza este autor y como se concibe dentro de las filmografías hegemónicas– no han resultado operaciones afines.

La segunda categoría de Sánchez Noriega es la de las transposiciones según los modelos narrativos literarios propuestos y los fílmicos elegidos. En el caso concreto, la adaptación (literal) se entiende a partir del acoplamiento entre un relato clásico seguido de un filme de corte también clásico. La última categoría se corresponde con la evaluación a partir de la propuesta estético-cultural. En este marco, la adaptación adquiere una funcionalidad comercial, sufre un proceso de vulgarización con respecto al texto literario de referencia. En el apartado, el autor establece que por lo general las adaptaciones logran simplificar, ilustrar, reducir lo esencial de las novelas de cara al éxito de público.

Tres líneas, entonces, demarcan el trazo en torno a las adaptaciones fílmicas: mayor cercanía al texto literario (fidelidad), cercanía que se afina en la similitud entre los modelos narrativos y fílmicos y, finalmente, la vulgarización o simplificación del texto literario en función del (deseado) éxito comercial. Salvando este último aspecto, el filme responde, en principio, a estas líneas descriptivas de la *adaptación*. Pero, aquí surge el problema, a medida que las enunciemos, explicaremos sus diferencias.

Un primer rasgo de fidelidad en el marco de la adaptación radica en la perpetuación del mismo título del texto literario.⁸ De hecho, *Reinaldo Solar* es una novela de personaje y, de este modo, valora la mirada de un único sujeto. Pero aquí radica el primer problema ya que la ampliación de esta figura a costa de la reducción de los otros personajes trae como consecuencia la *disminución* de esa figura. Pero esta reducción antes que un defecto se ajusta al proyecto narrativo general, segunda categoría de Sánchez Noriega, a partir del acoplamiento entre unos modelos narrativos literarios y fílmicos de corte clásico.

El modelo narrativo de Gallegos es clásico en el sentido de las acciones llevadas a cabo por un personaje, en este caso, impetuoso e incapaz de culminarlas de manera eficaz. En este sentido, curiosamente, no hay intriga de largo alcance; por la presencia férrea del narrador omnisciente, focalizado en Reinaldo, el lector tendrá la ocasión de compartir el “saber” de ambos: no hay develamiento de intriga alguna sobre las razones de los fracasos de esta personalidad. Él es reconocido –y se reconoce– como un incapaz.

⁸ Dado que la palabra *adaptación* es frecuentemente usada para hablar, en general, de toda práctica de llevar un libro al cine, insisto en que en mi trabajo, esa palabra se refiere, concretamente, a uno de los diferentes modos de realizar transposiciones fílmicas; concepto que me parece más exacto, tal y como expliqué en el capítulo teórico.

Como la carta de presentación se coloca desde el principio, el peso narrativo se sostiene sobre los contextos donde se desarrolla ese fracaso y los discursos sobre patria, política, cultura, identidad, raza o religiosidad que, entre otros, confluyen como parte del pacto de ficción realista.

Cada una de las dos jornadas, divididas en doce capítulos, respectivamente, posee núcleos de acción diferenciados. El idealismo de Solar lo lleva a inventariar los males del país a lo largo de un viaje –más psíquico que físico– alrededor de cuatro geografías simbólicas de la patria: el campo, la literatura, la participación pública y la revolución armada. En cada espacio desea gestar una gran obra, grandeza que va perdiendo fuerza porque cada proyecto acaba en fracaso.

La duración consta de unos cuatro o cinco años referidos, especialmente, como la época de juventud de Solar que éste mirará al final con cierta nostalgia. El ritmo temporal está marcado por el antes/después de cada proyecto; lapsos que ocasionalmente se interrumpen para incorporar fragmentos de la infancia y recuerdos de Reinaldo o de sus amigos.

Por su parte, el modelo narrativo fílmico se alinea con la idea de un relato realista apegado a la verosimilitud mediadora de la personalidad contradictoria de Reinaldo Solar. Es una narración elaborada por el meganarrador focalizada, en términos generales, hacia y desde Reinaldo. En algunas secuencias, el cambio del punto de vista es dirigido hacia Ortigales, Lenzi y Antonio. Focalización interna variable –aunque predomine la mirada de Reinaldo y el interés del meganarrador radique en la mostración de la anécdota.

Asimismo, como formato fílmico, el realismo ficcional, en régimen de transparencia, se inscribe dentro de un relato lineal, ordenado cronológicamente, con énfasis en los diálogos reveladores de la intimidad de Reinaldo. En este sentido, se establece su relación de cercanía con la novela a partir de la literalidad de los diálogos. Vale decir que esta literalidad opera desde la reducción y simplificación, gracias a que si en la novela la voz y mirada del narrador omnisciente se sustenta en explicar el por qué de las conductas de los personajes, en el filme, los diálogos con frecuencia derivan en mensajes aleccionadores. Esto no impide la construcción de la intimidad; antes bien,

lo que toca revisar es la representación de una subjetividad basada, precisamente, en el tono expositivo, reclamativo, surcado por el debate y la puesta en orden del entorno.

Como en la novela, el filme se estructura a partir de los proyectos del intelectual en torno a geografías simbólicas: la regeneración del campo, la literatura nacional, la asociación civilista y la revuelta armada. La operación de simplificación se manifiesta a partir de la duración temporal: las acciones alcanzan un lapso de dos años marcados por los ritmos de duración temporal de cada proyecto, que devienen menos en etapas que en momentos concretos. Asimismo, la reducción implicó eliminar –a excepción de uno breve– los *flash-back* de la novela, con lo que se refuerza aún más la estructura en torno a las acciones del sujeto intelectual.

En cada geografía simbólica se concentra el mismo ritmo narrativo de la novela: cada proyecto va de la euforia y la reflexión al desánimo y abandono súbitos. En este sentido, la intriga descansa en cómo se conforman la mirada y la voz del personaje en torno a cada proyecto en particular.

Dado que, por un lado, la estructura narrativa se centra en ciclos en torno a los desplazamientos del personaje por geografías simbólicas concretas y, por el otro, que en cada proyecto se representa una faceta del personaje, nos parece adecuado detenernos en los entretelones en torno a la figura del intelectual. Como explicaremos a continuación, en cada uno de esos desplazamientos lo que el sujeto personaje intenta *asir* es una *máscara* social y pública. De este modo, posteriormente, podremos analizar el filme a partir de *cuatro grandes secuencias simbólicas de la máscara del intelectual*, a saber, y pecando de cierto esquematismo: *el llanero, el letrado, el político y el revolucionario. Cada proyecto es una máscara y viceversa.*

3. El personaje intelectual

3.1.- Esas miradas inquisidoras

Al ser la primera novela de Gallegos, *Reinaldo Solar* reúne características afines a algunas de las tendencias literarias de la producción narrativa ficcional del fin del siglo latinoamericano. En la novela confluyen tópicos y estrategias vinculados a la

mejor tradición del positivismo que, en tanto modo de concebir la ficción, se concreta, entre otros detalles, en un narrador observador y crítico del entorno.

Pero esta mirada inquisidora data de toda una larga figuración del personaje del intelectual que, en la narrativa latinoamericana de buena parte del siglo XIX, representó la posibilidad de dotar de discursos, ideas y teorías variopintas a los problemas centrales de la vida política, cultural y social.⁹

En palabras de Ángel Rama (1984) entre 1870 y 1920, período de la modernización internacional latinoamericana,¹⁰ se consolidan, al tiempo que se perpetúan, aspectos de la llamada *ciudad letrada*, es decir, el período anterior (1870–1900) de democratización y modernidad latinoamericana. De los múltiples efectos de la modernización en la ciudad letrada, Rama destaca “la idealizada visión de las funciones intelectuales que vivió la *ciudad modernizada*, fijando mitos sociales derivados del uso de la letra que servían para alcanzar posiciones, si no mejor retribuidas, sin duda más respetables y admiradas” (1984:82).

La *letra*, sigue Rama, constituyó una “palanca” de ascenso social –ya no sólo exclusiva de las élites económicas– aunada a su capacidad para cuestionar y escriturar la vida pública y la privada. Pero, como parte del proceso de autonomía del intelectual, Rama anota como rasgo característico del período el proceso de enmascaramiento o –siguiendo a Nietzsche– la posibilidad de “revisar la Historia como una guardarropía de teatro” donde se valora la idea del disfraz:

⁹ Sobre la figuración y las funciones de los intelectuales latinoamericanos, los cambios en la vida cultural y política o el estudio de ambos en producciones discursivas –narrativas, poéticas, ensayísticas– veáanse, entre otros estudios, los de Ángel Rama *La ciudad letrada*. (Montevideo, Fundación Ángel Rama, 1984) y *Las máscaras democráticas del modernismo*. (Montevideo, Arca, 1985); Julio Ramos *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. (México, Fondo de Cultura Económica, 1989); José Luis Romero *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. (México, Siglo XXI, 1984); Rafael Gutiérrez Girardot *Modernismo* (Barcelona, Montesinos, 1983); Doris Sommer *Foundational fictions. The national romances of Latin America*. (Berkeley, University of California Press, 1991); Beatriz González Stephan *La historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*. (La Habana, Casa de las Américas, 1987).

¹⁰ Período especialmente complejo por la presencia de múltiples tendencias artísticas y filosóficas que marcaron la producción discursiva de América Latina. Restos del romanticismo, modernismo, simbolismo, criollismo, parnasianismo, cosmopolitismo, positivismo, naturalismo, decadentismo fueron algunos de los movimientos artísticos gestados de manera interrelacionada, al punto de que las fronteras desdibujadas entre uno y otro fueron unos de los signos de los tiempos de la democratización. Además de los textos ya referidos, consúltense el de Beatriz González Stephan, Javier Lasarte, Graciela Montaldo y María Julia Daroqui (comp.) *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina* (Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana/ Equinoccio Ediciones de la Universidad Simón Bolívar, 1995).

Cada vez es más intensamente devorada por el placer del enmascaramiento y, cuando llegamos al final del siglo XIX, presenciemos una explosión: el eclecticismo artístico de la época suma indiscriminadamente los trajes de los más variados tiempos, apela a todos los pasados (renacentista, gótico, helénico, oriental) y concluye en un abigarrado ‘bal masqué’. Nadie queda exento del contagio (1985: 83).

Según Rama, en la producción de los poetas modernistas importaba “la adaptación del rostro a la máscara” (1985: 173). Ciudades, casas, hombres y mujeres, toda la vida pública y privada se vio trasvasada por este deseo de enmascararse como signo inequívoco de los aires modernizadores.

Paulette Silva, por su parte, en su libro *Una vasta morada de enmascarados* (1993) desarrolla esta idea sobre las producciones discursivas en la Venezuela finisecular, a partir del análisis de la conformación del campo intelectual. Plantea, entre otros aspectos, que en muchos discursos políticos y literarios del fin de siglo predominó la estrategia del enmascaramiento – a través, entre otras operaciones, de la sátira, el humor, el seudónimo, la burla o la ironía– para velar los cuestionamientos a la situación política, evitando, así, la represión política o la censura. Por ello, en algunas de las obras de ficción no es fácil determinar

dónde termina un planteamiento sociológico y dónde termina un texto ficcional en los términos que lo entendemos hoy en día. Quizá esta mezcla también apunte a una visión totalizadora que examinaba lo político, lo sociológico, lo científico, lo filosófico y lo literario como problemas estrechamente vinculados entre sí (1993: 86).

La misma noción del letrado revista de un amplio campo simbólico: lírico, realista, bohemio, decadentista, cosmopolita o abúlico son algunos de los sentidos en torno a la figuración de un personaje escritor o intelectual,¹¹ en un marco de particular riqueza filosófica en el que se afianza la noción del genio:

El culto a la personalidad, al ‘genio, de raigambre romántica –rasgo fundamental de la época, pues puede encontrarse en todo el abanico ideológico: liberales, conservadores, positivistas, socialistas, utópicos, etc.–, también aparece entre los que puede rastrearse un fermento socialista o

¹¹ Como bien apunta Silva, la palabra intelectual no aparece como tal hasta 1898 en Francia, por lo que se habla del letrado.

anarquista, por lo general asociado al renovado interés que cobran figuras mesiánicas o luchadores solitarios, como Cristo (1993: 91).

Aunque *Reinaldo Solar* se escribe en 1920, reúne algunas de estas máscaras. En primer lugar, la idea de la *ficción total* en la que se cruzan, por igual, discursos políticos, sociológicos o positivistas, a cargo de personajes o narradores disfrazados de esos discursos dotadores de sentido al presente inmediato. Y, en segundo lugar, en la figuración de un personaje que, de modo utópico, se planta frente a su entorno y, como un luchador solitario, espera cambiar –civilizar– su ya menospreciada sociedad.

Por la vía del personaje intelectual inconforme y crítico con su medio social, político o cultural Reinaldo o el pintor Riverito recuerdan a los personajes abúlicos de José Gil Fortoul en *Julián* (1888) o *Pasiones* (1895), o los de Manuel Díaz Rodríguez en *Ídolos rotos* (1901) o *Sangre Patricia* (1902), en los que el arte es el refugio para centrar la búsqueda de identidad. Asimismo, algunos pasajes de la novela están diseñados desde las estrategias de visualización del paisaje como pintura local, propio del criollismo al estilo de Manuel Urbaneja Achelpohl; también encontramos restos de la estética romántica en el diseño del personaje de Carmen Rosa quien, en su delirio místico-religioso, elemento esencial del romanticismo, batalla por imaginarse de alguna manera en el futuro, al tiempo que el narrador resulta revelador del atrapamiento familiar del que es víctima como mujer, hija y hermana.

No obstante, si la máscara en *Reinaldo Solar* está emparentada con una tradición en torno a la figuración del letrado o del intelectual, la diferencia podría encontrarse en el modo de llevar esa máscara. Silva nos recuerda los matices sobre las cambiantes funciones del letrado. Si con Rubén Darío en el “Rey Burgués” se agenciaba un tipo de letrado que perpetuaba la función de un

‘coro de adoración perpetua’, el intelectual que surge del proceso de modernización ya no asume esa función. Por el contrario se convierte en algunos casos en una conciencia crítica, aspecto que se manifiesta en una huida hacia el mundo del arte, de la sensualidad o el vicio, o en una reivindicación de ese papel crítico (199).

Ni adoración ni evasión. La figuración de Reinaldo se consolida en el uso de diferentes máscaras con el objetivo de “resolver” la nación. De este modo, tendremos al

intelectual aristócrata –familia tambaleada por los nuevos aires de arribismo y el descenso del prestigio como garante del estatus social– que, en el campo, se viste o se comporta como un llanero con ímpetus reformistas ante el atraso moral y económico (y alimenticio) de su hacienda; en la ciudad se viste de escritor y civilista y, finalmente, desde la periferia urbana, adopta el papel del revolucionario.

Lo interesante, entonces, no es tanto ese desfile ante el teatro público, sino la incapacidad para sostener la misma máscara por largo tiempo y de modo menos inconsistente. Gallegos entra de lleno en esta estrategia de enmascaramiento que Silva explica sobre sus predecesores pero ahora, la intención ya explícita es la del cuestionamiento a todo ese proceso fugaz de enmascarse. Visión que, con todo, no cerrará su punto de mira sin antes proponer otra nueva forma de enmascaramiento, como veremos.

La noción de visión total en la ficción sigue mediando como soporte de ideas y teorías (religiosas, filosóficas, científicas), que dan cuenta del “saber” del intelectual y de su capacidad para colocarlas como parte de un debate público. Visión total y enmascarada sobre el empleo de los disfraces que, además, se conjuga con la idea de responder de modo inmediato al presente; aspecto éste que se evidencia a partir de los rasgos autobiográficos que según Juan Liscano (1969) están presentes en la novela.¹²

Por estas razones, el modelo narrativo de Gallegos en esta primera novela está sostenido por el poder de las ideas y de las teorías, de las fuerzas contradictorias en el empleo de las máscaras que ya no perduran ni brindan resguardo a largo plazo. Máscaras débiles que se caen al ritmo de la euforia y el pesimismo –las máscaras finales del personaje.¹³

¹² Siguiendo con Liscano (1969), es una novela donde convergen parte de las búsquedas temáticas y estilísticas de sus cuentos anteriores, y de la noción de responder de modo crítico al pesimismo del momento con aspectos de su “realidad”, a partir de familiares y amigos vinculados al mundo del saber y de la intelectualidad. Liscano afirma que: “(...) un tío materno del autor cobra personalidad de ficción en el tío Emiliano (...). Manuel Alcor tiene algo del propio Gallegos y algo de Salustio González Rincones. Antonio Menéndez, el estudiante de leyes, rememora a Julio Planchart (...). Reinaldo Solar es creación inspirada en Enrique Soublette.” (1969: 81-82).

¹³ Juan Liscano la considera la novela del fracaso por su visión pesimista. Pesimismo que queda confirmado por el segundo rasgo, el de re-escribirla en varias ocasiones y cambiar, al menos una vez el final con la muerte como corolario. Afirma Liscano: “Si en la primera versión, Reinaldo, tras la derrota de la montonera revolucionaria en la que se ha alistado, huye de ella, horrorizado por la crueldad gratuita de sus compañeros, cae preso y regresa al hogar para morir; en la segunda versión, su propia tropa le derriba

Orlando Araujo, finalmente, pone de relieve cierta frescura de la novela que la diferencia del resto de las demás obras. Para Araujo esta novela es de las “más independientes de lo que más adelante va a ser el esquema galleguiano, y quizá a ello deba la frescura proveniente de su espontaneidad juvenil, que le imparte un aire de contemporaneidad y la acerca al lector de hoy más que otras novelas posteriores” (1988: 169).

La visión proyectiva de Araujo resulta, por lo menos, sugerente: un texto cuyas características descubran a un nuevo Gallegos en la medida en que, en efecto, por su novela circulan los diseños de jóvenes intelectuales en búsqueda de su identidad, mediada y sostenida por máscaras discursivas y roles sociales que dotan de valor al debate, la palabra y al pensamiento; últimos resquicios para la construcción de un país mejor. Una ficción total que muestra sus quiebres y sus miradas irónicas desde un narrador omnisciente focalizado en ese letrado, que intenta participar en la esfera pública.

Debido a esto, su esencia los lleva a ser personajes contruidos pensando en cómo escriturar la patria. En sí mismos ya son una lectura del país, y sus ideas son los cimientos para la reconstrucción de un país mirado siempre desde la carencia.

3.2.- *El pensador: marco para el filme*

Centrarse en la figuración del personaje intelectual y sus máscaras inscribe a la película dentro del área temática del personaje-pensador (Balló, 2000); es decir, una narrativa fílmica de personaje cuyo avance depende tanto de la capacidad de su acción como de su proceso de introspección y posterior reflexión, en este caso crítica, que aportan visiones sobre el arte y la cultura. Como bien señala Jordi Balló, el imaginario del pensador es variado y parte, básicamente, se centra en la figura del pensador (Rodin, mediante) “para expresar la figura del pensamiento” (2000:84). Puede contemplar desde filmes basados en las figuras de artistas, escritores, científicos o filósofos, centrarse en los detectives o en el cine de espionaje, hasta llegar a la gestualidad reflexiva como

a culatazos, mientras se opone a la fuga de ésta” (1969: 75). El segundo final fue el que selló la novela definitivamente. Esta alternancia, los rasgos biográficos, la inmediatez y su cuestionamiento, las revisiones y la preeminencia de personajes antes que de la intriga, hacen de esta novela un espacio ficcional enriquecido, complejo y, sobre todo, dinámico, como el ritmo de las ideologías que van cubriendo a los personajes.

parte del giro irónico y humorístico de la acción posterior, tal y como ocurre en algunos filmes de Charles Chaplin o de los hermanos Marx. Además de la gestualidad pensativa, la figura del pensador suele asociarse con los sentimientos de melancolía o soledad como efectos de los hallazgos en torno al conflicto:¹⁴

La actitud pensante denota la conciencia de un problema, de una ignorancia asumida como tal. Por consiguiente, la figura del pensador encarna la del hombre solitario que, más consciente que los demás, posee la revelación del conflicto que, momentáneamente, carece todavía de respuesta y solución (2000: 92).

De la filmografía venezolana, los personajes pensadores, siempre en crisis con la palabra o con el entorno que la desvaloriza, destacamos –además del personaje de Ricardo Azolar del filme *Los platos del diablo*, al que se hará referencia luego– la figura del escritor crítico, rebelde, víctima de la represión dictatorial y, finalmente, condenado al olvido representada en el filme *La casa de agua* (1984) de Jacobo Penzo, basado en la vida del poeta venezolano Cruz Salmerón Acosta. Asimismo, la “voz del poeta” como sinónimo de la voz que denuncia los riesgos y peligros de la alienación del personaje principal se desarrolla en *Mestizo* (1989) de Mario Handler, según la novela *El mestizo José Vargas* (1942) de Guillermo Meneses. El escritor famoso que, infructuosamente, espera por un nombramiento oficial para ejercer funciones diplomáticas es parte de la trama de *El Compromiso* (1988) de Roberto Siso; al final, aquí el único compromiso posible es el de la afirmación y la búsqueda personales, antes que la eventual alternativa de pactar con los políticos de turno.

En este breve recuento, el filme *Pandemonium, la capital del infierno* (1997) de Román Chalbaud muestra una de las representaciones del pensador más conmovedoras de los últimos tiempos: Adonai, un poeta inválido que recita a Vallejo a través de su

¹⁴ Un aspecto interesante de estas figuraciones válido, también, para la literatura es el hecho de que sus representaciones contemplan la reflexión metadiscursiva o metacinematográfica. En lo que se refiere a la relación de la vida –casi siempre atormentada– de los/as pensadores/as (escritores/as, artistas) el listado es amplio y sólo señalo algunas pistas: el personaje escritor y alcohólico de *Días sin huella* (*The lost weekend*, 1945), de Billy Wilder, la recreación de la vida atormentada de los escritores como en *Vidas al límite* de Agnieszka Holland (1995), *El borracho* de Barbet Schroeder (*Barfly*, 1987) o *Factótum* (USA y Noruega, 2005) de Ben Hamer –sobre la vida y con participación en el guión de Charles Bukowski–, *Las horas* (USA, 2002) de Stephen Daldry o *Los amores de Kafka* (Argentina, 1988) de Beda Docampo Feijóo. También es posible pensar en biopics tales como *Wilde* (1997) de Brian Gilbert, *Sylvia* (2003) de Christine Jeffs, *Ebrio de pintura y mujeres* (*Chihwaseon*, Corea del Sur, 2002) de Im Kwon-taek o *Sobreviviendo a Picasso* (1996) de James Ivory.

radio doméstica, a una comunidad que apenas lo escucha. Es el pensador inmovilizado más que inmóvil, forzosamente detenido mientras recita como intentando, en vano, darle sentido al entorno a través de unos versos pocos más que inútiles.¹⁵

Las breves referencias sobre la figura del letrado elaboradas en el apartado anterior, nos hace preguntarnos qué aspectos de esa figuración existen o se espera que existan en el presente del filme. Si antes se ha comentado el simbolismo del *alka-seltzer* para delinear el carácter de “los intelectuales” venezolanos no es posible, sin embargo, olvidar los cambios que se han producido en la concepción del intelectual. Para efectos de nuestro trabajo y en función de lo representado en el filme, hablamos de una figura pública que desempeña alguna actividad importante dentro del ámbito cultural y social (escritores, pintores, cineastas, arquitectos, músicos, etc.), con una voz de denuncia de diferentes tonalidades que cuestiona los defectos y las injusticias en todos los ámbitos de la vida.¹⁶

Como paradigma cultural, la figura ha entrado en constantes crisis, cambios y quiebres en función de su autoridad y capacidad para actuar en el ámbito público. El personaje de Reinaldo –o las parodias sobre los escritores y el mundo intelectual– es una de las múltiples maneras de plantear las fisuras en esa imagen.

Mientras en la novela las grietas en esa figuración se “resuelven” con otra renovada, en el filme, como veremos, ésta queda más bien anulada. Para ello, entonces, daremos cuenta del proceso de enmascaramiento del personaje a través de cuatro grandes secuencias en las que hemos seccionado el filme y que siguen a su vez el ritmo de la novela: la figura del llanero o del personaje en el campo, el escritor o letrado, el activista cívico o el político, en la acepción más amplia del término y, finalmente, el revolucionario. Cuatro máscaras y cuatro geografías simbólicas para mirar, al final, el

¹⁵ Otra variante interesante de la figura del pensamiento podría ser el filme *Florentino y el Diablo* (1999) de Michael New. Es una versión libre de la leyenda popular venezolana y colombiana sobre el enfrentamiento (contrapunteo) de estos personajes representantes del bien y del mal. En este contrapunteo, la dída bien y mal se articula sobre la astucia de cada cantante para mantener la estructura rítmica de todo el canto.

¹⁶ Estamos conscientes de que es una acepción más bien tradicional y altamente compleja. Para revisar algunos de los cambios en las funciones del intelectual resultan interesantes textos como los de Edward Said *Representaciones del intelectual* (Barcelona, Paidós, 1996), la “parodia” sobre la figuración *Imposturas intelectuales* de Alan Sokal y Jean Bricmont (Barcelona, Paidós, 1999), *El intelectual y la historia* de Rafael Gutiérrez Girardot (Caracas, La Nave va, 2001) o *Territorios intelectuales. Pensamiento y cultura en América Latina* de Javier Lasarte (Coord) (Caracas, La Nave va, 2001), entre muchos otros.

mal-que-es-el-país. Por último, en la construcción del punto de vista fílmico, mencionamos la focalización pero, al mismo tiempo, esperamos dar cuenta de la construcción de la intimidad del personaje a partir de la conjunción simultánea entre el mundo perceptivo, el cognitivo y el psicológico. Lo que mira (o sabe) el personaje, lo que muestran las imágenes dentro y entre sí, además de la combinación de la banda sonora, los *raccords* de mirada o la voz en *off*, entre otros recursos, son algunas de las operaciones que permitirán aproximarse a este imaginario. Veamos a continuación con detenimiento cada secuencia-máscara para evidenciar mejor los efectos de ambas figuraciones.

4. Máscaras del intelectual

4.1.- *Escoja la máscara que indique progreso*

El primer ropaje con el se que se visten ambos textos sale del guardarropa mesiánico: colocar al personaje en medio de su campo –la hacienda familiar “Los Mijaos”– donde descansa al tiempo que proyecta aires de renovación de los medios de producción, con la finalidad moral de mejorar las ya atrasadas condiciones de vida.

Concretamente, el aristócrata, pues, desde una visión práctica desea cambiar la producción de caña de azúcar por la de trigo dado que, según sus teorías, parte del mal del país radica en *comer arepas* y no *pan de trigo*; incorporar la religión monista y liderar esa cruzada modernizante. Lo que interesa destacar de esta primera máscara es la diferencia en el abordaje epistemológico del personaje en cada texto porque será la tónica dominante en los siguientes proyectos así como el mayor punto de diferenciación con respecto a la novela.

La focalización del narrador ahondará por la vía de la reiteración hiperbólica la fuerza de ese nuevo proyecto:

Con una prisa infantil, Reinaldo salió al campo, y, al pisar la tierra, como si no la hollara desde mucho tiempo y ella estuviése esperándolo, ávida de sentirlo sobre sus lomos exclamó:

– Aquí me tienes de nuevo. Ahora te pertenezco, todo entero (6).¹⁷

¹⁷ Todas las citas corresponden al ejemplar *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1959. Se respeta la grafía del texto.

Colocar esta entrega casi ingenua e infantil, como de arrobamiento permanente supone una mirada de indefensión hacia un personaje que, de modo radical, retorna una vez más a ese lugar menos idílico que idealizado. Ahora bien, como novela de teorías, no es de extrañar que en la identidad del intelectual en el campo –llanero por un momento– medie la lectura y la escritura; actividades acopladas de modo simbólico a una naturaleza que “recibe” plácidamente al personaje.

Gracias a sus lecturas sobre las últimas teorías de regeneración social, el positivismo, el evolucionismo, entre otras, el personaje es construido mirando desde esas mini máscaras hacia el entorno. De este modo es colocado como refiguración ficcional dentro de la ficción: Reinaldo se imagina personaje de aquello que escribe al tiempo que es el personaje a través del cual circulan la ideología positivista del progreso. Ya por el narrador omnisciente, ya por el propio personaje, este proceso de refigurarse como el líder de su entorno o de su obra literaria habla de ese carácter performativo como estrategia retórica que sostiene al personaje.

Como bien afirma Dällembach (1991) normalmente en la figura de personajes intelectuales (filósofos, escritores, artistas) se agencia la reflexión crítica y metacrítica de la narrativa ficcional. Así que en la mediación narrativa la identidad del que habla es, así en general, la del letrado, que es la gran máscara desde la cual se escogen las demás. Representar pues el papel del personaje cercado por el saber y la razón como garantes de la autoridad para llevar a cabo cualquier regeneración.

Veamos este carácter performativo identitario desde Reinaldo-lector. Lo fundamental en la novela gira en torno a mostrar cómo y por qué Reinaldo se mueve entre la euforia y el desencanto como parte o consecuencia, más o menos, “natural” del efecto de las lecturas en su *personalidad imaginativa*. Evadirse para ser otro, podría ser, de alguna manera, el movimiento que realiza Reinaldo: primero, sus lecturas infantiles en torno a libros religiosos. Lee *Imitación de Cristo* y “(e)l rudo ascetismo kempiano despertó en él un voraz deseo de sacrificio” (14). Las lecturas trazan su carácter y su personalidad; aspecto casi paródico en el libro:

Lee a Tolstoi, y la *Sonata a Kreutzer* lo vuelve misógino y nihilista; las páginas de *El Trabajo* lo hacen irse a la hacienda, y allí, con los pies descalzos, vestido con una burda blusa que llama la atención a los campesinos, se pone a arar las tierras (...); las de *El Hombre Libre* lo

impulsan a poner en práctica el místico socialismo del gran apóstol ruso (16).

Después de leer la *Resurrección* de Tolstoi quiso repartir las tierras entre los campesinos; luego, la lectura de Rousseau “le desorienta, otros le vuelven escéptico y ateo, y cae por fin en manos del energúmeno de Nietzsche” (17). Mirada tan cómplice como irónica, el listado de sus lecturas son máscaras al uso que visten al letrado –la gran máscara. Reinaldo se construye desde el exceso, la exuberancia de un vestido que destella sobre una pantalla en blanco –el campo.

Es en esta línea donde adquiere relevancia la afirmación de Ricoeur sobre la mediación narrativa para la comprensión identitaria del personaje. De un lado, *Reinaldo Solar* es la novela donde se permean los discursos y teorías filosóficas como espacios discursivos que sujetan la máscara de la identidad del letrado: los personajes, en general, son alegorías del saber. Del otro, dentro de la *mise en abyme*, los personajes en tanto representaciones se imaginan como otros: personajes de la literatura; ésta media en ellos como simbolización del saber pero también como camino para la autoafirmación y el despliegue de la imaginación.

Pero este saber por excesivo y rocambolesco es frágil. Si imaginarse como otro es parte de una política del accesorio para engalanarse en el ámbito público, al final, el narrador, se encargará de apuntalar su valor fugaz, de adorno, que descentra al sujeto y lo coloca a merced de los discursos de los otros. Por ejemplo, después de colocarlo leyendo a Nietzsche “La teoría del superhombre encuentra asideros propicios en su espíritu ambicioso y autoritario de hijo mimado y produce en él una feroz explosión de egoísmo” (17). Por la misma vía están las lecturas de Darwin gracias a las cuales se “traza un violento plan de vida y acción, en el cual había de imponer, implacablemente, el ‘imperativo categórico’ de su voluntad” (17).

El énfasis del narrador en esa implacable actitud apunta de modo irónico al desatino de creerse la seriedad de esa mediación, de burlarse un poco del saber como ostentación para acrecentar las bases identitarias del sujeto moderno. Ostentación que también alcanza al propio narrador omnisciente en su afán por el detalle constante, por el asegurarse su voz como hilo narrativo fundamental. Mirada irónica que le otorga un rasgo de modernidad a la novela al impulsar un juego de roles en el quehacer

intelectual. La diferencia fundamental con *Los platos del diablo* novela, como veremos, es que en ésta no hay discurso que concentre; en aquélla, al final, hay alternativas de construcción identitaria.

Este letrado que cambia de ánimo al ritmo de las lecturas –valor éste tan cuestionado como aupado en la novela– mira su entorno tras el velo de esas lecturas.¹⁸ El abismo, entonces, media entre ambos lugares: todo lo que está fuera de esos ropajes teóricos devendrá en defectos. Así, una lectura clave para entender *la mirada que detecta el mal* en la sociedad caraqueña de la novela está relacionada con libros que le hablan de las patologías “y entonces saborea el placer malsano de hallar en sí mismo las taras fatales de la decadencia de las razas” (18). Retomaremos luego esta cita para explicar el cambio de dirección de ese mal que *posee la raza*; por ahora, es fundamental entender que en el juego estético este personaje se construye desde la esfera de los saberes e ideologías y que él tiene perfecta conciencia de sus devaneos. Es más, este regodeo en el saber que hace y re-hace es consustancial al campo intelectual: sus locuras son sinónimos de ingenio y refinada educación. Esto da una vuelta de tuerca al realismo que contempla la idealización o las imaginaciones de este personaje como parte esencial de un campo intelectual, donde, además, están los hombres “realistas” como Manuel Alcor o “prácticos” como Antonio Menéndez.

En el filme no aparece la *exacerbación* de las figuraciones enmascaradas. Acaso, la figuración del intelectual adquiere un matiz irónico pero en un tono menos crítico, porque el propio Reinaldo está elaborado desde la verosimilitud y la credibilidad, no desde la posible ridiculización de sus ideas y proyectos. De este modo, sin mediación de lectura o refiguración ficcional alguna, se mantendrá la altivez, la actitud egoísta y las miradas humillantes sobre el entorno. Es decir, en la construcción de Reinaldo opera la *simplificación* de su máscara que, en la novela, está simbólicamente recargada de los (d)efectos disociativos de sus lecturas e imaginaciones.

La consecuencia de este despojamiento es la ampliación de uno de sus rasgos: el cambio repentino, el temperamento inestable, el sujeto que divaga sin explicaciones.

¹⁸ Incluso, entre la ironía y la complicidad, su aspecto físico se adecuará a esta re-figuración: “Era Byron, en el *Cuerno de Oro*. Ya había hecho que el barbero le abriese entradas en las sienes, para perecerse más al lord poeta, con quien tenía semejanzas fisonómicas” (18).

Idealismo, positivismo o regeneración pasarán, entonces, por la lupa de la figura del “genio” con una puesta en escena que reafirma menos su proceso que su decir.

La primera escena del filme es un episodio del pasado de Reinaldo sobre la vida de su padre. Un famoso pianista que, mientras ejecuta una pieza ante un selecto público, se ve interrumpido por el murmullo de dos mujeres, más interesadas en conversar que en prestar atención al maestro. Éste se levanta y, sorprendentemente, se encierra para toda su vida en un cuarto pese a los llamados de su hijo. Todo esto es, a su vez, narrado por una voz *over* que relata su recuerdo –después sabremos que es la voz de Reinaldo– “*Papá era un gran oyente, desde entonces se encerró en su habitación hasta el día de su muerte*”

El medio hostil e ignorante a los altos intereses de la cultura, pues, parece justificar la exclusión del padre. O, también, el intelecto como atalaya incuestionable desde la cual mirar con desdén al populacho. En la siguiente secuencia, aparece Reinaldo adulto ante la ventana de su hacienda; pareciera que lo anterior fue una rememoración. No obstante, el hecho de que no se vuelva a retomar la imagen del padre y que la voz *over* transmita la “cavilación” del personaje permiten pensar en la *imposición* de la “elipsis”, del puente temporal y metafórico por el cual pasará la figura de Reinaldo. Si el padre se encerró, él, en cambio, está afuera pero, si lo está con ese recuerdo, su trayectoria difícilmente será diferente.

Este Reinaldo vestido de llanero, camina por el campo, se muestra amable con los peones de la hacienda que, por supuesto, lo tratan con la distancia del dueño. Ordeña una vaca ante la mirada del peón “de toda la vida” que le reclama: “¿*Usted ante esa bajeza?*”. Desde acá, digamos se dispone la principal estrategia en la mirada de Reinaldo: para que su intelecto brille, mientras inventaría los males presentes allá donde pone un pie, necesita de otras miradas que lo realcen. De hecho, el hombre, el letrado, el culto y el amo surgen en un instante en el que el peón le habla de la vergüenza que siente su hija embarazada que “*tiene reparos en que usted la vea*”. Por eso, no sólo es él quien mira con desdén, sino que tendrá el coro de adoradores y sumisos ante su mirada. Su madre, su hermana Carmen Rosa y su prima Graciela constituyen el núcleo femenino mostrado especialmente débil ante la impetuosa figura del varón. Esta mirada también aparece en la novela, pero la admiración como el norte de la mirada preferente

de todos los personajes hacia Reinaldo es más un rasgo, un adorno para el vestido del mimado y culto letrado. En el filme, la admiración resulta más una camisa de fuerza gracias a la obstinada y vehemente *verbalización* de los deseos e ideas de Reinaldo.



1



2

Figuras 1 – 2. Máscara del llanero: el aristócrata en el campo

Aquellos que retan su mirada son imágenes de la vileza. Así sucede con su antiguo mayordomo, Juan Sevillano, a quien Reinaldo ha despedido por robar “legalmente” parte de sus tierras. Es el enfrentamiento del llanero culto (figuras 1–2) con el hombre tan astuto como violento que ante el patiquín de su antiguo patrón no sólo no se amilana, sino que es capaz de cuestionarle su autoridad.

Ahora bien, una de las semejanzas entre ambos textos radica en el hecho de que Solar se sostiene como personaje gracias a la permanente confrontación, al empuje, a la influencia y al distanciamiento que él tiene con relación a los otros personajes secundarios. Sin embargo, mientras en la novela la máscara se recrea en su exhibición al tiempo que se cuestiona su fugacidad, en el filme la máscara, manteniendo su fugacidad, se ajusta al rostro del personaje sólo por lo que éste dice y habla: el exceso de *verbalización* es una forma de simplificar los accesorios literarios. A lo largo del capítulo veremos detalles de este proceso.

En las secuencias de este primer proyecto y en sintonía con el ritmo de la novela, dos son los personajes que sufren el peso de su mirada enmascarada en el plan de la regeneración del campo. El primero es Ortigales, amigo de la infancia de Reinaldo que pasa de ser un hombre enfermo y sin ideales a convertirse en un devoto de las ideas regeneradoras, positivistas y mesiánicas de su amigo. El segundo es Lenzi, un ingeniero

agronomo argentino contratado por Reinaldo para que ejecute su plan de modernización del campo. Sin los pasajes de la infancia de Reinaldo ni de la vida de Carmen Rosa que se explicitan con detalle en la novela, el filme se centra en este triángulo masculino.

Retórica y temáticamente, Ortigales es la *antítesis* de Reinaldo. En un encuentro casual aquél le *cuenta* a un Solar incómodo por esa figura su vida de enfermedades y penurias laborales. En ese presente, vive como huésped de un rico terrateniente que lo acogió en su casa como parte de su familia. Esta es la ocasión para el siguiente diálogo que –como todos los del filme– remiten literalmente a la novela.

– *Y tú ¿qué me cuentas?* – pregunta Ortigales

– *Pues viviendo, pensando, trabajando* – responde Reinaldo.

– *¿Para qué todo eso? La felicidad suprema es el nirvana.* Y Reinaldo responde con un gesto de desdén: *La felicidad suprema es la acción.*

Esta fidelidad a los diálogos es un rasgo muy concreto de lo que denominan la fidelidad a la letra. Pero ese es, quizá, un aspecto que contribuye a marcar las diferencias puesto que en la selección de las frases impera la noción de los mensajes grandilocuentes que se les ocurren a los *genios*. Mientras en la novela, el diálogo es ya todo una forma prestigiosa de participación pública, porque permite la exhibición de las máscaras del letrado culto y educado, en el filme, al no colocarse el sustrato literario del personaje, *el hablar* se exagera con frases pretendidamente ingeniosas que aparecen “como de repente”, pero que no extrañan al ser pronunciadas por un Reinaldo mirado con admiración.

Por esta razón se cuestionan no tanto las ideas geniales como la redundancia al decirlas, y , además, consideramos que el narrador cinematográfico creará un *vacío* paralelo a los discursos de Reinaldo: si éste se queja del mal-que-es-el país, casi nunca se *mostrará el mal* y siempre lo veremos a través de lo *dicho* en tonos serios y quejosos. Porque parece que, por ahora, el mal último es la *verbalización* hiperbólica que sujeta a la máscara. Por ejemplo, lo que se muestra mientras se (es)verbaliza(do) es el mal inscrito en la presencia miserable de Ortigales

La acción a la que se refiere Reinaldo es el proyecto de renovación moral y física del campo y sus habitantes: sembrar trigo en vez de caña de azúcar porque ésta trae el alcohol y aquél, el pan. Entre la vehemencia de esta idea ingeniosa de Reinaldo y

la “carencia” (no sólo discursiva) de Ortigales se ensamblan las miradas; éste queda arrobado por su amigo y se convertirá en su “obra” fiel.

En la novela, este personaje animado y re-convertido gracias al verbo de Reinaldo será el personaje de Riverito, que aparecerá cuando aquél regrese a la ciudad después de abandonar el campo. Lo importante es que pese a este desplazamiento –que hubiera supuesto recrear la atmósfera bohemia de donde surge Riverito–, Ortigales cumple la función del personaje que encarna la teoría de regeneración de Reinaldo. A partir de ahí, se moverá entre la máxima admiración y el prejuicio, dado que sabrá luego de los alcances de la teoría del amor libre que Reinaldo aplicará sobre América, la hija del terrateniente por la que se siente atraído.

En el filme, *vemos* las mejoras en Ortigales que –junto a Lenzi– tiene la ocasión de aparecer en pantalla sin la presencia física de Reinaldo, pero siempre funcionando desde su mirada. El ímpetu de éste hace que Ortigales se sienta siempre inferior, puesto que por más que lee sus libros y se empapa de sus teorías se pregunta, por ejemplo: “¿de dónde sacará Reinaldo tanta idea genial?”. El genio es el otro; él, su *obra* (figuras 3–4).

Si pensamos en la idea del letrado como figura emblemática de las crisis de las ideas que representa, de sus máscaras funcionales según las ideologías expresadas en la novela, en el filme se acusan aún más la reducción y el adelgazamiento performativo. Las ideas parecen provenir, exclusivamente, del ánimo del momento. En este sentido, son personajes más solitarios, más sujetos –en la doble acepción– a sus devaneos.



3



4

Figuras 3 – 4. Ortigales: antes y después de la mediación discursiva de Reinaldo

Debido a lo anterior, el argumento en contra de la “*arepa de maíz*”, como culpable de la limitación intelectual, y a favor del pan de trigo, como signo de progreso, deviene en una mirada ingenua y hasta adecuada al “intelecto” de un personaje poco agraciado como Ortigales. De hecho, hay dos primeros planos sobre un plato de arepas en medio del desayuno que él toma junto a la familia del terrateniente; ésta se sorprende ante el cambio de dieta y, progresivamente, verán a un nuevo Ortigales: lleno de vida y repitiendo las ideas de su amigo, recuperando su violín y su boina, como símbolos de una *vida intelectual* pasada.

En realidad, es a través de él como *vemos* los efectos de las ideas. Este nuevo nivel de conocimiento llevará a Ortigales a arremeter en contra de la caridad de la familia que lo ha acogido o, en otras palabras, cuando la teoría funciona como alineación hacia otra dirección que lleva a revocar los fundamentos que, hasta entonces, habían dado sentido de pertenencia.

En este episodio, el meganarrador del filme se *alinea* con el narrador omnisciente de la novela, en el sentido de *mostrar* un efecto contradictorio de ese cambio: el peso ético de la mirada de Reinaldo es asumida por Ortigales, lo que le lleva a ridiculizar su entorno. Así, ante la mirada atónita de la gente que lo ha acogido, donde antes había caridad ahora hay ofensa. La retahíla ideológica es la de Reinaldo en la voz de Ortigales que así se dirige a la señora Peña y a sus hijas: “*La caridad es una ofensa. Una porquería. Porque humilla a quien la recibe y pervierte a quien la hace*” o “*Los pobres, señora, los débiles, los enfermos, son una rémora para el progreso de la especie. Se les debe destruir*”. Eso, según él, lo dice Reinaldo Solar.

De este modo, en el filme se traba la operación contradictoria que define el comportamiento y las actitudes de Reinaldo, en este caso, a través del propio Ortigales. En la novela, la amplia apoyatura ideológica permite que el narrador ceda un nivel profundo de conciencia al personaje sobre sus propias limitaciones. De sus contradicciones o de su inconsistencia dará cuenta el propio Reinaldo que desde el inicio de la novela *dirá* a su amigo Antonio cosas como las siguientes:

No. Esto hay que tomarlo en serio, porque es una verdadera tragedia. Estos entusiasmos míos, seguidos inevitablemente de abandonos totales; estas alternativas de consagración y renuncia son los últimos esfuerzos de un

organismo que se siente morir y queriendo producir sólo produce convulsiones (19).

En el filme, sólo al final Reinaldo pronunciará este discurso. Que esté colocado al inicio en la novela permite que, como lectores, conozcamos las fisuras de su enmascaramiento y no nos sorprenda que éstas constituyan el argumento de toda la novela. En cambio, esta toma de conciencia dicha al final de casi toda la trama, resalta la incapacidad para reconocer sus puntos ciegos. El narrador omnisciente, digamos, juega limpio porque se trata de exhibir los entresijos de una subjetividad descentrada. En el filme, Reinaldo irá a merced de cualesquiera sean sus ideas. Más indefenso de sí mismo, lo otro, lo extraño serán también más poderosos e inaprensibles.

Bien por la comparación entre la saga de hombres insignes de la familia Solar ante la que se siente disminuido, bien porque a través de sus lecturas le ha puesto nombre a sus problemas, lo cierto es que este discurso es enunciado por un joven que aún no ha emprendido proyecto alguno. En el filme, en cambio esta frase la dirá Reinaldo Solar al final cuando ya todo esté a punto de fracasar, una vez más. Regresaremos a este punto cuando se aborde la configuración previa al proyecto de la revuelta armada.

Por ahora, retomamos el hilo del *despojamiento* del papel performativo de las máscaras –que no de la máscara en sí– de las ideas y las teorías que se opera en el filme. Nos referiremos brevemente a Lenzi que, de todos los personajes, goza de un privilegio: para reafirmarlo como el holgazán que terminará siendo no necesita *contar* o *decir* casi nada. En el filme, el meganarrador lo refigura *visualmente* en el sentido de que es mostrado tal y como es ante los ojos del espectador, antes de que lo vea el propio Reinaldo; aunque cuando lo sepa, ya no le importará.

La secuencia comprende desde el encuentro entre Lenzi y Reinaldo en Caracas, hasta que aquél se instala en la hacienda para realizar las reformas e investigar las posibilidades de incorporar la agricultura científica para convertir en trigales los cañaverales. La clave de esta representación descansa tanto en su apariencia física (“era pequeño y redondo como una bola” 41), como en la música extradiegética que acompaña estas escenas. Es la música de una caricaturización, con pocos diálogos, mientras vemos que el afán de Lenzi está mejor orientado hacia la búsqueda y

degustación de comida, antes que del estudio “serio” de los terrenos. Bien ante la mesa repleta de manjares o bien ante sus largos paseos por el campo donde divisa sólo frutas, la música complementa lo que sería improductivo *decir*: Lenzi es un holgazán y el fracaso está servido (figuras 5–6).

En la novela, en cambio Lenzi pasa por Reinaldo gracias a la fantasmagoría de su re-presentación. Veamos:

Reinaldo temió que Lenzi supiese más de un ‘chanchos’ que de trigo, pero, no obstante, le propuso la dirección técnica de las reformas que pensaba llevar a cabo.

(...) con tales procedimientos ejecutivos no podía haber tierra pobre ni yermo enjuto; pero Lenzi tenía para Reinaldo el poder fascinante de un espíritu aventurero y fantaseador (42).

Este encantamiento consentido hace que la mirada cree una invención de fábula. Si un rasgo caracteriza, entonces, esta construcción ficcional realista es, precisamente, la de exhibir a la imaginación y el encantamiento como últimos lugares de la identidad del personaje. Ya no sólo son los libros o las lecturas: la mirada despoja a “lo real” de su eficacia para explotar el arte mismo de mirar(se).



5



6

Figuras 5 – 6. Lenzi: La parodia del progreso y el anuncio del fracaso

Para cerrar la máscara del llanero regenerador nos centraremos en la secuencia final de este viaje al campo. Mientras en la novela, la armazón ideológica del personaje sigue siendo mediadora de su subjetividad –para criticar o para dejarse llevar por la imaginación– basada en la operación de la hiperbolización y la alegoría, en el filme la ausencia de este sustrato da como resultado el énfasis en una mirada que mientras

registra el entorno, éste queda cifrado en los discursos –consignas– del personaje, antes que en las imágenes; éstas no corroboran su mirada. Es otra manera de hiperbolizar: mirar al vacío mientras se lo llena sólo de palabras que no provienen de esas lecturas sino, de nuevo, del ingenio inmediato. Ante la forma y el contenido de la siguiente secuencia, la consigna parece provenir de un “intelectualizado” delirio y no de un delirio intelectual. Veamos.

Reinaldo invita a Ortigales a un paseo por la montaña. Mientras ascienden hasta la cumbre, en las escenas se desarrollan los siguientes hechos:

- a) Ortigales se enoja con Reinaldo porque habla de América con desparpajo. La idea de amor libre de éste contrasta con la visión tradicional de la mujer de aquél; por ello lo increpa y le dice: “*Reinaldo, te sientes el amo del mundo*” o “*repara la honra de esa niña*”.
- b) Leen en la prensa sobre el surgimiento de un nuevo escritor ante el cual Reinaldo arremete al considerarlo un oportunista. Pero hace de esta imagen su reflejo –¿le despierta su sueño?– y dice: “*Estoy perdiendo el tiempo. Todos se acercan a la realización de su camino. Sólo yo ando buscando el mío todavía*”
- c) Antes de llegar a la cumbre, Reinaldo se da cuenta de que su amigo está enamorado de América, y le propone el discurso de Tolstoi para compensar “la falta de virginidad” de la que, aún así, pudiera ser su esposa. El diálogo repentino es el siguiente: “¿*A mí qué me queda?*”, pregunta Ortigales. Y Reinaldo responde, entre otras cosas: “*América*” (...) “*Redimirla de su caída casándote con ella (...) Eso lo han hecho muy pocos hombres en el mundo y Tolstoi lo recomienda*”. Ortigales se subsume conforme a la invocación de este nombre. Dato interesante es que en la novela, Reinaldo “se horrorizó de sus pérfidas palabras cuando advirtió que la idea diabólica parecía haber infundido a Ortigales una consoladora esperanza” (63). En el filme, la petulancia y el desparpajo de sus palabras son, claro, las de un hombre genial.
- d) Finalmente, llegan a la cumbre y amanece. Un plano general hacia el paisaje. Reinaldo lo mira y, luego, sin volver al enfoque del paisaje, la cámara se posa en Reinaldo, después de mandar a callar a Ortigales, exclama mirando hacia el

horizonte: “*Allí está mi camino. Mi tierra. La incomparable belleza de mi tierra me grita llamándome en la luz y en el color de su paisaje, en la desolación de su pobreza, en la infinita alegría del sol*”. Fuera de campo se oye la voz de Ortigales que le pregunta: “*¿Y América?*”. A lo que Solar, sin perder el tono declamativo y algo sombrío dice: “*He desistido de ella hace tiempo. El amor me enerva y yo necesito todas las fuerzas de mi espíritu. Mi obra las reclama*”. Ortigales entra en el encuadre y, mientras lo abraza, le dice: “*Reinaldo, eres un súper-hombre*”.



7



8



9

Figuras 7 – 9. 7 y 8: El paisaje como marco del delirio verbalizado; 9: Los pasillos de la academia o el espacio para la euforia del cambio

En un plano medio que, como casi todo el filme, enfatizará que veamos a Reinaldo y no lo que él ve, la mirada de este personaje y la voz fuera de campo de Ortigales alcanzan una relevancia forzada. Podemos leer el delirio de un hombre que

suple con su verbo lo que el entorno no dice, de manera tal, que éste queda *literalmente* re-imaginado por esas palabras (figuras 7–8).

En la novela, antes del delirio, el narrador opera una transformación consustancial con un paisaje descrito con minuciosidad, dado que es el escenario de la representación:

El compañero lo vio transfigurarse, como un iluminado. Sus ojos atónitos recogían la belleza esparcida por el mundo. De un lado, el mar era un inmenso esmalte azul, en cuyo desvaneciente confín de suaves amaneceres reposaban vagas sombras violáceas de remotos islotes, como ballenas dormidas hasta el alba; del otro lado, las tierras: los riscachales de la ríspida cresta de Naiquatá, sembrada de rocas sueltas que hacían pensar en el fragor de gigantescos desmoronamientos; en el dromedario colosal de La Silla, parado en su marcha hacia el valle de Caracas (66).

Este éxtasis lo genera un paisaje diseñado para ser *mirado* en sus detalles. Asimismo, en la novela, la idea del súper hombre descansa en la espalda de Nietzsche que, como adorno a la máscara, se ofrece como una de las múltiples identidades asumidas. Es un Mesías representado en su escenario natural. En el filme, esta escena es el epítome del delirio de grandeza del personaje que aparece menos como un iluminado intelectual que como un *hombre que habla sobre su destino* mientras mira un paisaje. Es más una impostura de la que sólo Ortigales puede hacerse partícipe.

Esta idea del hombre sumido en sus cavilaciones verbalizadas contrasta con lo que el espectador no puede ver. La operación de simplificación adquiere aquí el punto más culminante: en la novela este delirio no sólo es parte constitutiva de la “normalidad” de una personalidad idealista, imaginativa, juvenil y culta, también funciona para hablar de personajes contradictorios: dicen exactamente aquello que son incapaces de hacer. En el filme, queda como en el hombre que, de pronto, entra en un *trance* pseudo místico: porque sólo *él puede ver lo especial* de esa obra.

El filme, sin embargo, recupera el abismo plasmado en la novela: después de este delirio acaba la vida del llanero y se pasa inmediatamente a la del letrado:

Saboreando la quietud de los patios, de donde había huído ya la bulliciosa bandada de estudiantes, Antonio Menéndez se paseaba por los claustros de la Universidad cuando vió entrar a Reinaldo Solar.
– ¡Tú por aquí! ¿Cuándo llegaste?

- Esta mañana
- Te ha sentado bien la temporada en la hacienda; tienes mejor aspecto. Reinaldo encogió los hombros (...)
- Casualmente esta mañana hablábamos de ti. Valerio Allende me estuvo contando que te ocupas en hacer reformas en ‘Los Mijaos’
- Me ocupé. Ya he abandonado eso. Me he venido definitivamente. Tengo otras cosas más interesantes que hacer (68).

Con estas palabras se abre en la novela y en el filme la nueva etapa de Reinaldo (figura 9). En este sentido, ambos textos operan sobre el mismo eje: alcanzar un clímax eufórico y delirante para luego y de modo abrupto, colocar al personaje si no en una fase de decaimiento, sí encaminado en un nuevo proyecto. La máscara anterior se sustituye rápidamente por otra, no sin antes quitársela con vehemencia y cierto desprecio. Así será hasta el final de ambas tramas; sin embargo, mientras en la novela Reinaldo media como personaje de ficción las identidades de sus máscaras, en el filme, Reinaldo se configura desde la seriedad y fuerza de “lo real”; es menos un símbolo que un individuo inestable que mira de manera desdeñosa y pseudo intelectual su entorno.

Nos hemos extendido en este apartado de la máscara del llanero o del letrado en el campo porque aquí se concentran ciertas premisas de la construcción ficcional literaria y fílmica. Primero, en ambos se asume una máscara y se reitera el círculo euforia/desencanto. La intriga se sostiene sobre los modos de proyectar la máscara. Pero en la novela, *hablar* es una de las operaciones retóricas que junto con la descripción, la alegoría o la hipérbole, entre otras, justifican y adornan a la máscara de turno. El narrador omnisciente cuestiona y es cómplice de la focalización hacia Reinaldo; por esta razón, el personaje es consciente de sus arrebatos y devaneos. No se cuestiona, insistimos, llevar la máscara sino la fugacidad de su permanencia.

En el filme, en cambio, se privilegia *el hablar* pomposo como una gran máscara, sin referentes visuales que confirmen o nieguen no sólo lo que dice, sino la necesidad de hacerlo exagerando. La operación de adelgazamiento deja al desnudo a un personaje sin paradigmas discursivos que lo sujeten y lo justifiquen. La simplificación centrada en múltiples medios o primeros planos sobre Reinaldo pone al descubierto a un sujeto antes que a un intelectual; Reinaldo es la *imagen de los defectos que verbaliza* sobre el entorno. De manera tal, que el meganarrador juega a seguir al personaje en sus máscaras y proyectos como figuración retórica recargada a dos bandas: en su decir y en su propia

imagen fílmica. La estela de esta visión es la de un personaje aumentado –desde la imagen, por ejemplo de personajes desvalidos como Ortigales– para, paradójicamente, empequeñecerlo bajo los efectos de sus solitarios delirios y excesos verbales. Y toda esta configuración se realiza en el marco de un realismo fílmico concebido desde la referencialidad y la verosimilitud aleccionadoras.

En este sentido, se diferencian dos tipos de *mal-que-es-el-país*: uno, el de la novela, sostenido por la mirada del letrado –tan utópica e imaginativa como ineficaz–, arropado por sus máscaras como parte de un estilo de vida, y el del filme que surge más como invención exagerada del decir del personaje. Esto no niega que el *mal exista* antes bien, se amplía la apoyatura sobre quién –el intelectual– y el cómo decirlo.

Como contraejemplo, bien valen los aportes de Javier Lasarte sobre la figuración de Cantinflas en su artículo “Habla y ley en *Ahí está el detalle* o cómo leer una fábula populista” (2002). Paradigma del *decir sin decir nada*, Lasarte lo estudia desde la simbología populista que reconoce de manera crítica el papel de la representación de lo popular; en este caso, en la representación del “pelaíto” o del pícaro, la imagen del que está fuera de la ley, del excluido social. Su habla “popular” o ese decir sin decir negocian la posibilidad para su aceptación como ciudadano. Según Lasarte, en el filme

La ley ha errado en su apreciación rígida y prejuiciado de la evidencia. Cantinflas/*pelado* no es más que un *pecador venial* y su figura –a través de su habla– ha de ser acogida y reivindicada como legítima por la ley (...). La nación populista figurada en **Ahí está el detalle** quiere rectificar el error de la exclusión en la historia del *pelado* (...). El gesto de su legitimación ante la ley, marcado en la asunción por parte del fiscal y del juez de la máscara del habla desviada del otro, reconociendo con ello su viabilidad en el seno de la familia social, supone su aceptación final como ciudadano (2002: 39). (Negritas del original).

Por definición, la figura del letrado es uno de los emblemas de la ciudadanía y su habla culta funciona como la mediación de su legitimación. En la película, sin embargo, desde esta perspectiva, lo que se pone en cuestionamiento es que desde la legitimidad ciudadana y la de su hablar culto, en tanto “reguladores del orden o del establecimiento de los intercambios sociales” (2002, 37) se articulan discursos que regulan menos al ciudadano que al sujeto. Es como si la exacerbación de la propia regulación parece

haberse agotado, hasta el punto de que es el intelectual el que acaba diciendo sin decir. Por esta vía, entonces, se proponen los apartados siguientes.

4.2.- *Elija cómo vestirse de palabras*

Despojamiento y simplificación del personaje en la medida que verbaliza los males que aquejan al país es, entonces, el eje de esta *adaptación* que en su literalidad y cercanía al texto literario, marca sus señas de pertenencia a un imaginario más propio del fin del siglo XX.

Sobre la figuración del intelectual, la segunda gran secuencia representa el espacio por antonomasia para su exhibición. El letrado escritor es la nueva máscara a colocarse. Si bien sigue predominando la mirada de admiración que los otros le ofrecen a Reinaldo, en esta sección de los textos, importa el adelgazamiento sobre los otros letrados que debaten con el joven. Academias, cafés, teatros o parques son algunos de los escenarios en los que se exhibe la representación del letrado. Espacios mediadores en la representación del saber o del valor del debate y la discusión en torno a la –deficiente– literatura nacional y, en general, al arte.

La máscara se sostiene sobre el proyecto de escribir obras literarias. Ya en el campo, el llanero letrado había iniciado una novela. En el filme, hay una escena en la que desdeñosamente abandona la escritura de su obra literaria, mientras que en la novela sí hay una mostración de parte de su proyecto.

El enmascaramiento, no exento de la mirada irónica del narrador, se dimensiona en esta ocasión a través de la refracción del personaje de Reinaldo al escribirse como ente de ficción en su novela. Intercambia, así, su imagen con la del protagonista de *Punta de Raza*:

Punta de raza –decíase– era él mismo, vástago desmedrado de los antepasados que vinieron en las carabelas de los conquistadores (...) Pero sería imposible precisar si se usurpaba los sentimientos de su personaje o, por el contrario, construía éste con los propios, porque Reinaldo Solar vivía la vida de sus ficciones y éstas tomaban la suya, en un flujo y reflujo continuo de emociones que salían de los libros y a convertirse en otros libros tendían” (11-12).

Como el personaje de *Los platos del diablo*, las ficciones robarán y darán vida. En *Reinaldo Solar* el proceso de esta escritura se entiende como parte del proceso de

reflectividad y construcción de la propia novela. Por un lado, la *idea* de intelectual se proyecta en el espejo de la ficción para admirarse, en un gesto sobradamente narcisista del narrador hacia el protagonista y de éste hacia su creación. El reflejo final es la conciencia de ser un símbolo –el último Solar– de pasados gloriosos, ya caducados en un presente que debe escriturarse. La estructura en abismo de la novela juega, justamente, sobre la redimensión alegórica tanto de la máscara como de sus sentidos. En este sentido, la ficción realista es, ante todo, una larga galería de símbolos y máscaras, que hacen del referente real un espacio para el desfile de figurines letrados y cercados por la inmediatez de sus grandes proyectos.

Lucien Dällenbach considera, refiriéndose a la obra *Rome* de Zola, que “lo que sorprende es la voluntad de alzar el velo que antes se había echado, de reducir el espectáculo a la pura transparencia de su significación y, para ello, de alegorizar el símbolo por traducción (...) y por paráfrasis explicativa” (1991: 61). Éstas son las operaciones retóricas que fundamentan la escritura de Reinaldo y, desde las que el narrador y, finalmente, el autor, lo construyen: ser la alegoría traducida. Así se expresa Reinaldo sobre su novela a la que modifica al ritmo de su ánimo y siempre en lectura paralela sobre sí mismo, imbuido, además, en el imaginario del hombre de acción: “Reinaldo modificó el plan de su novela de *Punta de Raza*. Ahora, el protagonista, lejos de absorberse en una extática contemplación de la Naturaleza, se entrega a la voluptuosidad sana y generosa de un fecundo empleo de sus energías recuperadas” (40). Como la inestabilidad de Reinaldo es explícita y el nuevo proyecto ya está abocado al fracaso, esta sección de la trama gira en explorar las máscaras de otros letrados.

Siguiendo con la reducción y el adelgazamiento de la trama, en el filme se suprime todo este proceso de simbolización mediado por la escritura de novela alguna. Veremos a Reinaldo llevar su obra en las manos, pero no se produce ninguna identificación narcisista entre ésta y él. Asimismo y en aras de aumentar el lente sobre Reinaldo, se eliminaron los capítulos dedicados a los antecedentes de las vidas de Antonio Menéndez y Manuel Alcor. El primero, amigo de Reinaldo y, el segundo, su escritor rival de tendencia “realista”. También se descartaron los episodios en torno al pintor Riverito, emblema de la extrema sensibilidad y del ambiente bohemio. Finalmente, aunque se quedan cosas en el tintero, se suprime el vínculo altamente

referencial y alegórico entre la obra literaria que escribe Reinaldo, el sino que ha marcado a su propia vida y el carácter metadiscursivo de la construcción novelesca.

Lejos de la performatividad literaria y escritural se vuelve a los discursos, a la verbalización de los males. Esta vez, alrededor de la falta de tradición literaria se activa el debate y la discusión intelectual entre Reinaldo, Antonio y Manuel. Especialmente, son escenas donde se plantea la confrontación entre el “idealista” Reinaldo y el “realista” Manuel.

Un añadido novedoso colocado como apertura de esta secuencia es la incorporación de una representación teatral. Después de su encuentro con Antonio en la Academia y de unas escenas en las que aparece fugazmente Rosaura, asistimos con Reinaldo y sus amigos al ensayo de una obra, en cuya última escena el protagonista, un científico, se suicida tomando cianuro en su laboratorio, no sin antes decir que lo hace porque “*la política se metió en su laboratorio*”; consiste en la recreación ficcional del suicidio del científico venezolano Rafael Rangel¹⁹ (figuras 10–11).



10



11

Figuras 10 – 11. La obra de teatro: mediación simbólica de la tragedia. Represión política al intelectual

Esta puesta en escena teatral funciona como una reduplicación simple (Dällembach: 1991) es decir, una *mise en abyme* que establece relación de similitud

¹⁹ Rafael Rangel, considerado uno de los médicos y científicos más importantes del país, se suicidó en 1909 víctima de una depresión causada, entre otras razones, por la falta de apoyo gubernamental a sus proyectos de investigación sobre las enfermedades tropicales, una injustificada campaña de desprestigio a su labor –acusado de cometer errores y de malversar fondos públicos- y al abandono en el que se vio cuando el General Gómez se alzó con la presidencia de la República en ausencia del General Castro, que lo había protegido y apoyado hasta entonces.

con la obra que la contiene y se ofrece como emblema visual e ideológico del mecanismo de representación ficcional fílmico. Este inserto es una mediación especular para constatar el-mal-que-es-el-país disparándose, así, la referencialidad aleccionadora. El mensaje no puede ser más claro y desalentador: no hay salida para la creación en medio de un clima político hostil (figuras 10–11).

La representación teatral pasa a constituirse en “reflejo fiel” antes que en símbolo de la terrible *realidad* venezolana, gracias a la intervención de Reinaldo quien no pierde la ocasión para mirarse en ese espejo y decir en tono quejumbroso, mientras mira las paredes del Teatro Nacional: “*aquí estuvieron los intelectuales, escritores, poetas y literatos del siglo pasado. Sus obras no han dejado huella...¿nos pasará lo mismo a nosotros?*”

La obra, entonces, cumple la función de permitirle a los amigos perpetuar la función fuera del teatro a través de sus máscaras de hombres cultos y críticos, que se reúnen para debatir sobre la “escasa tradición literaria nacional”. La escena se desarrolla en medio de un café y la cámara sólo ha enfocado a Antonio y a Reinaldo; progresivamente, entra en escena Manuel, el otro contertuliano. En el debate, los papeles se distribuyen claramente: la postura crítica de Reinaldo, la conservadora de Manuel Alcor y la mediadora entre ambas de Antonio Menéndez. Así mientras éste defiende que: “*No es tanto así. En literatura, por lo menos, sí hay tradición. Pobre, un poco desajustada*”, Reinaldo espeta: “*Nada que constituya una verdadera tradición de arte; todas son orientaciones personales y de imitación*”. Manuel defiende la postura de que no se cree ningún genio “*y me conformo con que me lean*”.

Las máscaras, pues, se reúnen para dar cuenta de los distintos pre-juicios y concepciones en torno a la literatura. Reinaldo acusa a Manuel de hacer del arte un instrumento de vanidad y sostiene que el deber de todos es el de *hacer obras maestras*.

Vale la pena mirar la novela para evidenciar los efectos en el filme del adelgazamiento sobre los personajes secundarios. En la obra, se produce este mismo debate, pero el narrador expone, con lujo de detalles, las confrontaciones de las máscaras. En la línea de que no se cuestiona *su uso* sino la corta duración de su colocación –porque al final, se impondrá la máscara adecuada–, el narrador ironiza sobre cómo llevar la máscara “realista” o “idealista”, en un juego de confrontaciones

que, si por un lado, pone de relieve la profundidad del debate, por el otro, no deja de aproximarse a cierta parodia sobre los “detalles” de esas posturas “tan radicales”. Luego del debate:

empezó a manifestarse la antinomia irreductible de aquellos dos espíritus [Manuel y Reinaldo]. Aspereza contra aspereza, aquellos dos caracteres opuestos chocaban sin camaradería. Imbuído y enamorado del realismo, Alcor objetaba en la producción literaria de Reinaldo, copiosísima y humeante de sentimiento, el exceso de imaginación y la ausencia del ‘documento’; Reinaldo afirmaba que todo cuanto escribía era el resultado de una documentación, no apuntada en la cartera de notas, como lo hacía Alcor, pero sí vivida por él hondamente, intensamente, y estas discusiones se encrespaban hasta convertirse en verdaderos conflictos de personalidades (93).

Mientras reproduce este choque de “personalidades”, Menéndez, por su parte se preocupa por su amigo Reinaldo “ a quien no veían todavía poner un pie seguro y reposado en un camino definitivo” (93). Advertimos sobre esta mirada de Antonio: le preocupa no la máscara, sino la inestabilidad de la portada por Reinaldo.

El pasaje recrea ese mundo intelectual que funciona como contrapeso fundamental para cuestionar la figuración de Reinaldo. De hecho, en el fragmento se habla sobre el trabajo narrativo de Reinaldo, lo que hace comprensible el prestigio y el respeto brindado por sus amigos. Sin embargo, en el filme, los amigos están para discutir o para cubrirlo, no para figurar como otras representaciones sólidas del mundo intelectual o personalidades encontradas (figura 12). Funcionan de contrapeso a éste, pero pierden fuelle porque se ahonda en la verbalización de “genialidades” tan repentinas como radicales. Basta con constatar un nuevo giro: mientras en la novela Reinaldo se proyecta como el iniciador de la gran tradición literaria, en el filme, después de cuestionar la escasez de ésta decide expatriarse a España. En efecto, aparece una nueva máscara, la del escritor exiliado, y Antonio deviene en frecuente traductor y mediador de los gestos incomprensibles de su amigo.



Figura 12. *El-mal-que-es-el-país* en la literatura, verbalizado desde la tertulia

Nos preguntamos hasta qué punto en el filme el tema del exilio esta representado desde el presente del director más que desde las bases dadas por Gallegos. Dicho de golpe, discutido ante sus sorprendidos amigos, la decisión de Reinaldo, justo después de la *revisión crítica* al país literario, no deja muchas dudas al respecto. Veamos.

En la novela el expatriarse reúne dos singularidades obliteradas en el filme: Reinaldo se exilia porque sí, el “medio se impone”, pero este nuevo ideal está subsumido en un conflicto de largo alcance como es el de “lucha(r) por la vida, (...) por la gloria, (...) y el pan” (112); es decir, es una manera de salirse de la comodidad brindada por el bienestar familiar y salir de la “torre de marfil” en la que se había convertido su habitación. Es el intelectual que intenta, en vano, hacerse responsable de sí mismo. Aunque no escapa de la ironía del narrador –porque al momento de comprar el pasaje para el viaje “se olvidó de aquel heroísmo y pidió pasaje de primera” (113)–, las razones de Reinaldo adquieren una simbolización definitiva cuando es Antonio quien explica a los demás que su amigo es “un caso nacional”; citamos en extenso dado que tanto en la novela como en la película este discurso explicaría lo que Reinaldo no contempla ni en su gestualidad ni en su discurso:

Los venezolanos nunca nos hemos encontrado a gusto en la patria, y ya la literatura nacional ha explotado bastante ese tema. En realidad, la vida que aquí se nos ofrece es poco halagüeña; pero la patria no va ganando nada con esta teoría de la fuga tan manoseada. Acaso en todas partes haya descontentos, sin duda los hay, pero en ninguna parte habrá más desertores. No es el caso del que busca un medio más propicio para sus actividades; no me refiero a eso, sino al aspecto de patriotismo que reviste la fuga entre nosotros. Nuestro patriotismo es negativo. Sólo se manifiesta en renuncia o en despedida. En nuestra literatura, los que se encierran en sí mismos y los que se van son siempre los que más aman a la patria.

(...)

¿Y por qué se van? ¿Por qué prefieren la lucha y la oscuridad en el país extranjero y no las podemos resistir en el propio? Sencillamente, porque aquello es lo fantástico y esto es lo real. Al cabo de cuatrocientos años hacemos lo que hacían los conquistadores (...). El Dorado fué la ficción inventada por el indio para internar y perder al español, y la gota de sangre del indio que tenemos en las venas es lo que nos hace pensar hoy en la fuga a Europa, que es otro Dorado.

(...) Es amor a la aventura, al gran esfuerzo de un momento, por incapacidad para el pequeño de todos los días. Reinaldo Solar caracteriza perfectamente ese caso nacional (118-119).

La cita es sumamente sugerente por varias de estas razones. Operando desde la referencialidad, la voz de Antonio es la ocasión para concretar un imaginario tanto del exilio como del intelectual en su papel de crítico analista, que pertenece a los aires del modernismo literario y de la época de modernización de principios del siglo XX.²⁰

Igualmente, la función mediadora de Antonio es fundamental porque explica a todos –como en parte lo hará en la película– la *teoría* que sustenta a Reinaldo. Digamos que al ser típico no sorprende, antes bien, es más típico que personaje. Pero quizá, lo sorprendente es la máscara del exilio mediada por la re-figuración del cambio de escenario entre lo fantástico y lo real. Fugarse hacia una Europa mirada como un nuevo Dorado pone de relieve el carácter de utopía sellada por la fantasía o de lo fantasioso de toda ficción, por ser una construcción imaginaria antes que un lugar específico, recordándose, así, la huida del escritor modernista para el que lo real del país se vive como una experiencia del fracaso.

En el filme, Antonio reitera que Reinaldo se va porque aquello es lo fantástico y esto es lo real. El hombre *despojado* aparece, en efecto, ante un país que *él dice* que no

²⁰ Por algo la evasión de la “torre de marfil” fue una de las características de los escritores llamados cosmopolitas y decadentes ante los del criollismo que, por supuesto, propugnaban la creación artística dentro de los límites de lo nacional.

funciona, que no ve tradición literaria y, sin más, decide marcharse. La queja, de nuevo, hace que su mirada sea la que vaya acoplando al país como el mal del que hay que huir pero, ya no por “la gloria y el pan” sino, como le dice a Carmen Rosa ante el espejo “*por su porvenir; aquí lo estoy perdiendo lastimosamente*” (figura 13).



Figura 13. Reinaldo y el exilio: el espejo como mediación de la tristeza de Carmen Rosa

Salir casi desesperadamente parece más un *caso nacional típico* de hoy día. Ahora bien, el exilio es otro gran tema para discutir sobre el país y aquí la estrategia en la novela es perfecta por simétrica: no sólo hace regresar a Reinaldo porque cambia de proyecto sino que su vuelta supone el regreso del “canto de sirena” para sus amigos. Más adelante, Manuel Alcor dirá quejándose por las locuras en las que Reinaldo les hace creer:

Yo también había puesto una esperanza en ese viaje a Europa: creí que allá, una vida distinta, la necesidad de trabajar formalmente, de hacer y completar la obra, y sobre todo, el roce con las realidades que aquí soñamos como cosas imposibles, contrapesarían el desbordamiento de imaginación de Reinaldo. Pero tal vez fué eso, precisamente, lo que no pudo resistir; le

hace falta esta carencia nuestra de ideales realizados para abandonarse a sus anchas a lo fantástico (123).

Ahora, lo fantástico no sólo está en el país sino que, gracias a sus carencias, la actitud de devaneo y abandono fantasioso lo implican. En la novela, entonces, se establece un juego entre los mundos reales y los fantasiosos de fronteras frágiles: el país es lo real que *gracias* a su “realidad nefasta” fomenta lo fantasioso; aquello, lo otro, es una invención, al fin de cuentas, cuyos códigos de realidad maravillosa impiden el desarrollo de la imaginación.

Nada de esto aparece en el filme. En la tónica general, se habló más de lo que se vivió el exilio. El regreso de Reinaldo obedece al desánimo que le insufla el cónsul venezolano en Madrid para representar su obra de teatro. Además, aunque el filme lo muestre, es en la novela donde se enfatiza sin ambages que en ese regreso influyó el enamorarse de Rosaura Mendeville, hasta el punto de irse detrás de ella. Reinaldo regresa con un proyecto nuevo: la literatura no va a componer al país y la sustituirá por el rol activo en una asociación civilista con la que realizar una participación pública más eficaz.

Reinaldo aparece junto al cónsul en Madrid. Éste lo desanima en su idea de instalarse y de triunfar allí, y lo invita a conquistar el suelo propio. En esta secuencia, aparecen Rosaura y su esposo. Ella comienza a tocar el piano y si bien se instala el “flechazo” entre los futuros amantes (figura 14), lo interesante es que ambos conversan sobre sus máscaras:

- *¿Viaje de estudios?*
- *¡Ah!....Salud.*
- *Está enfermo...nadie lo creería.*
- (...)
- *Es un mal tropical, espejismos, fantasías. Ya estoy curado.*
- *El artista no se pertenece a sí mismo sino a su arte;* refiriéndose al papá de Reinaldo.
- *Sí, papá fue un equivocado.*
- *Así somos muchos.*

Extraer este diálogo literal sin la fuerza imaginativa, que se ha reforzado en la figuración de Reinaldo, dispara la sorpresa ante sus justificaciones. De hecho, en la novela, el narrador no olvida detallar y mediar el estado de ánimo del personaje para razonar su “enfermedad”. Así, por ejemplo, ante Rosaura “se turbó hasta el fondo del alma; aquella mirada habría de ser decisiva en su vida” (136) o “Asustado ante la brusca presencia del amor, (...) sentía al mismo tiempo la voluptuosidad del dolor, el ansia mística del sufrimiento, la sed romántica que nunca había podido aplacar” (137).



Figura 14. Reinaldo y Rosaura: entre espejismos y pasiones tropicales.

Las máscaras del amante

La alegorización se reitera. Las emociones del personaje son, ante todo, emblemas discursivos sobre el imaginario del sentimiento; el haz del personaje abúlico es variado: euforia, desánimo, ofuscación, dudas o tristezas –nunca alegría, obviamente. En el filme, en cambio, este arrobamiento queda supeditado al verbo crítico: ¿enfermedad tropical? ¿cómo entender en el presente que lo que descansa detrás de este calificativo es la abulia, el aburrimiento o el descentramiento, actitudes comunes a una amplia gama de personajes intelectuales en la ficción finisecular? Si se coloca de golpe en el filme, una posible lectura es reafirmar que las *grandes ideas verbalizadas* pierden

sentido mientras atiborran la imagen. Por otra parte, por mucho que en la escena anterior Antonio haya elaborado su discurso-consigna, Reinaldo queda fuera de un caso nacional y ajustado a los márgenes de su delirio.

Mi mujer no tiene más preocupación que tocar esos nocturnos (Chopin) que la enferman. Para quitarle esa manía me he gastado un dineral en viajes: así se expresa el esposo de Rosaura. En este imaginario femenino se cuela la figura de la mujer enferma de sensibilidad canalizada a través de la música de Chopin.²¹ De esta manera, la enfermedad tropical resulta el rasgo común a los genios incomprendidos: Rosaura y el padre de Reinaldo, pianistas exquisitos, y Reinaldo, un “enfermo” de espejismos. El arte media en la identidad de los genios entristecidos. Luego volveremos sobre esta relación entre Rosaura y Reinaldo.

En la novela, el conflicto desarrollado, entonces, es que cada máscara constituye al final un espejismo. De un modo especular, mirarse y encontrarse es toparse con una fantasmagoría. Escribirse como personaje de ficción o imaginarse el gran creador literario son modos concretos de los espectros. Las máscaras tienen dimensión teórica y retórica. La personalidad es toda una construcción del ojo agudo del narrador que la trasvasa de ideas (refiguración como personaje de ficción) y consignas como soporte de la estética de la ficción realista.

En la película, el espejismo es sinónimo de palabrerío. El arte media la identidad pero esto secundario. La base desde la cual parece moverse la construcción ficcional de Reinaldo consiste en ponerlo a hablar sobre lo que ve o siente de manera casi impulsiva de modo tal, que represente tanto la inconstancia –tema básico del filme– como el ejemplo del típico charlatán. Las máscaras –ser escritor, exiliarse o ser el genio incomprendido– surgen repentina y forzosamente en la medida en que los discursos y diálogos funcionan de modo contrastivo con la “genialidad” de Reinaldo. Sólo habla, y

²¹ Gallegos incorpora una de las imágenes más frecuentes de la literatura finisecular en torno a cómo la mujer toca el piano para canalizar sus delirios, pasiones tormentosas o sus crisis de melancolía; sentimientos y sensaciones acoplados a estilos musicales similares. No en vano, en el imaginario de la novela, la música de Beethoven será la adecuada para el *estilo masculino* de Reinaldo, mientras que la de Chopin, será el de Rosaura. Ella muestra la enfermedad del espíritu a través de las notas desgarradoras de la música de este compositor. Para revisar la relación de los tormentos femeninos y el piano véase Alain Corbin, Roger-Henri Guerrand y Michelle Perrot (1991) en *Historia de la vida privada. Sociedad burguesa. Aspectos concretos de la vida privada*.

lo hace hasta el punto de que casi ninguna escena está concebida sin esa verbalización quejosa, crítica e inoperante.

Por estas razones, en la novela, para recrear el mal-que- es-el país se establece un amplio marco retórico cercado y explicado por múltiples ideologías y teorías. El narrador detalla sin embargo, la imaginación del personaje como último disfraz; viste al personaje para luego desnudarlo en la medida en que propone que ese modelo simbólico va resultando inútil.

En contraste, en el filme, lo inoperante es la palabra, el debate, el hablar sobre ideas geniales que un sujeto enuncia sin que el meganarrador le conceda la ocasión de actuar de modo más consistente. Pero en algo coinciden la mirada del meganarrador y el saber y el ver del personaje: ambos miran para aleccionar. Mientras Reinaldo se queda en el vacío de su palabrerío, el meganarrador se queda sólo en la ampliación del simbolismo del fracaso, a través de la reducción de un personaje cada vez más solitario.

4.3.- *Invitación al baile de máscaras*

En la novela, después del regreso del exilio de dos meses, Reinaldo recuerda su estancia en España donde descubre tres nuevas razones para abortar el proyecto literario. Primero, unas desalentadoras palabras del cónsul sobre la conquista del extranjero, animándolo a conquistar el suelo propio, luego y en el mismo espacio del consulado, su reencuentro con Rosaura de Mendeville, de quien se enamora. Finalmente, en su viaje de retorno a Caracas, el haber escuchado a un compatriota, un alabado hombre de ciencias, que “quejábese de haber perdido veinte años de su vida, pues aseguraba que si se hubiera quedado en Venezuela, ya sería por lo menos, ministro del Ejecutivo” (139).

Este *flash-back* es el preámbulo para entender la nueva máscara del personaje. Esta vez será la acción pública a través de la formación de una Asociación Civilista que, a diferencia de los partidos políticos, ofrezca la posibilidad de superar, otra vez, uno de los males de los venezolanos como es el de superponer la acción individual a la colectiva; asociación reunida, además, bajo el ideal común y desinteresado de renovar a la patria. En este nuevo territorio se configura el *mal-que-es-el-país* de la novela de una manera definitiva.

En el filme no se realizan estas escenas. Después de las escenas del discurso de Antonio, y del encuentro de Reinaldo con el cónsul y Rosaura, se pasa a la escena en la que éste regresa con sus amigos. Invariablemente, el Reinaldo del filme en esta tercera gran secuencia-máscara será el hombre de convicciones inmediatas, de cambios bruscos y repentinos surgidos de un vaivén intelectual inestable. Cada nuevo proyecto supone adentrarse en una secuencia-abismo: de modo abrupto entre la última y la primera escena de las secuencias-proyectos se da un salto al vacío.

Pero aquí hay un cambio novedoso con relación a las secuencias o escenas anteriores: podremos ver y oír otras figuraciones del-mal-que-es-el-país. En efecto, esta salida a la res pública trae a escena a nuevos actores cuyas máscaras superarán, con creces, a las de Reinaldo. Lo particular de este apartado es que el palabrerío será social.

Veamos la novela. Este nuevo territorio da oportunidad para que se conjuguen el espacio público y el privado, pero éste –donde el personaje sueña, escribe o debate sobre la patria– deja de ser una extensión de aquél y surge con toda la fuerza de una escenografía exterior. Por el tema de la Asociación se da cabida a la más variopinta representación de tipos de personajes congregados en torno a la esfera pública: sociólogos, poetas, ironistas, abogados, doctores, revolucionarios o, también, arribistas, modestos, charlatanes, comprometidos, difamadores. El mosaico identitario se despliega en un diorama de personajes públicos interesados por el nuevo orador, Reinaldo, que destaca por la brillantez y el idealismo de sus discursos sobre la Asociación. A este repertorio se unirán los llamados “Los Subterráneos”, un grupo de revolucionarios que encuentran en Reinaldo al líder necesario para unir su fuerza armada con los ideales de la Asociación.

En el filme se reducen estos tipos y se diseñan escenas por contraste entre dos tipos de relaciones: el idealismo de Reinaldo frente a la violencia que promueven los revolucionarios, así como el ideal civilista de aquél frente al arribismo de los representantes del poder público y político.

En ambos textos, uno de los cambios más importantes en el personaje se produce en este apartado de interacción pública, puesto que el fracaso del proyecto no obedece al desánimo del protagonista, sino que devela los conflictos relacionados con el eje del poder político y público; estos conflictos fraguarán el desaliento del personaje y

expondrán la relación problemática entre su idealismo y lo pragmático del resto de sus compañeros de tribuna. En este sentido, el cambio posterior de Reinaldo se entenderá mejor que los anteriores.

En la novela se mantienen, sin embargo, tres aspectos hasta el final: uno es el de la re-figuración fantasiosa de Reinaldo y de éste sobre el entorno; el otro, y como parte esencial de lo anterior, en la reiteración del mecanismo de alegorización y simbolismo sobre sus personajes. Y, por último, esta es una nueva ocasión para el despliegue de los discursos teóricos sobre el país. Tendencias, opiniones, reclamos, llamadas de atención arman un entramado discursivo donde se combinan tanto la lucha por la toma de la palabra (los revolucionarios o políticos arribistas), como el hecho de que la palabra es un arma de lucha social (Reinaldo).

El nuevo ideal de Reinaldo es “encontrar una forma de acción personal, concreta, positiva, que correspondiese adecuadamente a las necesidades del país” (139); en esta figuración, el país es el gran referente y, por ello mismo, un imaginario performativo de esta intelectualidad.

Un punto de mira común en ambos textos es el adelanto del fracaso del proyecto, basado en la fragilidad del discurso emitido por Reinaldo para presentar su Asociación. El único fragmento incorporado es el final del mismo:

‘... y yo prometo grandes cosas’. De este modo había rematado su conferencia, entre los aplausos del auditorio que llenaba la sala de la Academia de Bellas Artes y que desde las primeras palabras habíase mostrado subyugado por aquel joven que se erguía, arrogante y tribunicio, sobre el fondo de epopeya de la *Penthesilea*, de Arturo Michelena, diciendo cosas hermosas y audaces (133).

La frase última de su discurso es, en efecto, el indicio emblemático del fracaso. El escenario de la Academia y la referencia pictórica regulan, estéticamente, tanto la noción de Arte como de éste en tanto mediador del idealismo del personaje; todo sostenido por el valor de la alegoría.

En el filme, en cambio, se acentúa sólo el idealismo arrogante y fugaz en medio de un escenario –el de la Academia– que deviene menos un símbolo que un marco referencial. La cámara hace un barrido lento y se observa a Reinaldo dirigiéndose a un público, mientras expone su discurso. Lo único que se escucha es la siguiente frase: “Y

yo prometo grandes cosas...” (figura 15). No hace falta ser experto para saber el efecto de estas palabras en un público como el de los '80 que ha padecido los rigores de esta frase convertida en palabrerío inútil, gracias a las buenas intenciones que, según dicen, siempre han tenido sus líderes políticos. Lo interesante de este apartado es que, por primera vez a lo largo del filme, la máscara del intelectual se enfrenta a las de la jauría política. Junto a Reinaldo veremos que su ingenuidad y su altivez de nada servirán cuando de conquistar a la opinión pública se trata; sus defectos quedarán minimizados ante la politiquería y el palabrerío que se generarán en su entorno.



Figura 15. “... y yo prometo grandes cosas”: el palabrerío de la buena voluntad

En la novela, la incesante producción fantasmática del personaje vuelve a manifestarse de cara a los nuevos actores interesados en el plan civilista. Es esa fantasmagoría la que Reinaldo dirige hacia el círculo llamado “Los Subterráneos”, un grupo revolucionario que, a favor del alzamiento armado, ve en Reinaldo el líder o Mesías para darle “un cierto carácter político” (151) a su movimiento.

Los aspectos más interesantes de la presencia de este grupo –máxima representación de la clandestinidad como parte del espacio público– radican en que, además de ser parte del contraste con relación al personaje, median para el despliegue

de la imaginación de éste. Por ejemplo, cuando Reinaldo es abordado de manera sigilosa por uno de esos “subterráneos”, Francisco López, para invitarlo a asistir a una de las reuniones clandestinas. Dada la escena Reinaldo pensó: “¡Qué tipo éste! A leguas se advierte que frecuenta el cinematógrafo. Le ha cogido todos los trucos a los conspiradores. En fin. Veamos que sale de todo esto” (141-142).

Gesto irónico que enfatiza cierta reacción superficial ante la aparente seriedad del asunto. El guiño cinematográfico interviene como imaginario para explicar la escena en clave de performance. Desde la mirada de Reinaldo la conspiración es menos un proyecto que una actuación, y divertido se deja llevar por este personaje. Por ello, lo que más se afirma es la condición de actores de los conspiradores en su propia película de suspenso. Dice López:

- (...) Seguramente usted no se había imaginado que aquí, en Caracas, hubiera una asociación como la nuestra.
 - Efectivamente. No tenía noticias.
 - ¡Ah! Es que guardamos muy bien nuestro secreto. Somos carbonarios.
- Reinaldo comprendió que lo que seducía a López era el aspecto fantástico de la sociedad secreta y temió que como López fueran todos los ‘subterráneos’ (142-143).

Seguirle el juego a “aquel diletante de conspirador” (143), a quienes sus propios compañeros consideraban que tenía “la cabeza llena de fantasías” (145), permite crear parte de esa atmósfera de extravagancia dentro del grupo. En esa reunión secreta los subterráneos le exponen su ideal revolucionario; Reinaldo, por su parte, lo ve inviable y excesivo. En el debate a favor de la acción pública civilizada y la “barbarie” de la lucha armada basada en ideales centra el debate ideológico de este apartado. Después de leer su plan civilista, Reinaldo se mide con uno de los líderes revolucionarios, Vicente Altivas, que vaticina el fracaso de esa asociación por idealista, y para justificar la revuelta armada dice:

Pero no se forje quimeras. Tendrá usted que luchar mucho, (...) porque no encontrará así como así a esos hombres de buena voluntad que secunden su idea (...) Hay muchos, muchísimos, *porque este país, que por algo se le compara con el infierno, está empedrado de buena intenciones* (149; énfasis nuestro).

El mal-que-es-el-país, el infierno según Altivas, no es sino un adelanto de lo que luego constatará el propio Reinaldo, añadiéndole soporte *teórico* al espectro infernal. Mientras tanto, todos juegan a exhibirse. Y, de nuevo, el corte simétrico de la novela distribuye equitativamente las ideas: ante el apoyo de la lucha armada de Altivas, las ideas de Reinaldo son, obviamente, más idealistas.

Sin las figuraciones imaginativas y fantasiosas del personaje, en el filme el eje de esta gran secuencia es la seriedad de esos discursos, por mucho palabrerío que trasmitan. En efecto, la discusión anterior es retomada y, al final de la escena, luego de que la cámara se ha paseado por los discursos de cada uno, se aleja mientras Altivas le advierte a Reinaldo: “*Usted fracasará en su proyecto y se dará cuenta de que yo tenía razón*”. En este alejamiento se evidencia el atrapamiento en el que los deja el meganarrador. Todos quedan aprisionados en el debate de sus ideas y si nos hacemos cómplices de ese alejamiento, se comprende el fracaso anunciado de ambos proyectos.



Figura 16. Representación de la conspiración

Ahora bien, en esta tercera gran secuencia se exponen los motivos antes que sus justificaciones psicológicas e imaginativas. Esto genera que el tema *del mal-que-es-el-país* adquiera una dimensión alegórica y aleccionadora con la que se sella la máxima diferencia entre la novela y el filme. Es el despojamiento ideológico que suplanta a la ideología para cubrir la lucha contra un nuevo despojo del país. Es el despojo del sujeto más cercano al fin del siglo XXI, con argumentos dúctiles y cambios de humor más

propios de la neurastenia que, sin *performance* mediante, queda sin el metarrelato identitario. Veamos.

El mal –como hilo ideológico que teje la conducta y justifica las máscaras de los intelectuales– alcanza en este apartado forma, figura, fondo y sustancia. En la novela, la mirada focalizada en Reinaldo da cuenta del carácter fantasioso y performativo del grupo, llegando a creer que “Aquellos diletantes de conspiradores hacían su aprendizaje en lo fantástico de una sociedad secreta que carecía de propósitos definidos, pero sin duda podían encontrarse entre ellos voluntades y condiciones utilizables” (154); no obstante, todo este fondo es el que se quiebra, y el mal positivista surge como parte inherente a la identidad. En efecto, días después de la reunión, en los pasillos de la Academia Reinaldo se entera de que la revolución es un hecho, Altivas se ha ido y “el país está movido”; ante estos hechos, su razonamiento es el siguiente:

Este mal es incurable. Está en la sangre. Somos incapaces para la obra paciente y silenciosa. Queremos hacerlo todo de un golpe; por eso nos seduce la forma violenta de la revolución armada. La incurable pereza nacional nos impulsa al esfuerzo violento, capaz del heroísmo, pero rápido, momentáneo. Después nos echamos a dormir, olvidados de todo. ¡Todo o nada! Pueblo de aventureros que sabe arriesgar la vida, pero que es absolutamente incapaz de consagrarla a una empresa tesonera. Al fin nos quedaremos sin nada.

Y mirando hacia la Academia, dice, finalmente: ¡Casa de los segundones!
¡Hermana menor de la revuelta armada! Tú también tienes la culpa (155).

En el filme, se oye la voz *en off* del personaje quien piensa en estas palabras mientras sale enojado de la Academia: “*Este mal es incurable. Está en la sangre. ¡Todo o nada! Pueblo de aventureros que sabe arriesgar la vida, pero que es absolutamente incapaz de consagrarla a una empresa tesonera. Al fin nos quedaremos sin nada*” (figura 17).

El contraste fundamental radica en que en la novela el mal mirado, construido, criticado y verbalizado por el personaje proviene –y es constitutivo– de su figuración intelectual, de los usos de sus máscaras relacionadas con el saber. No puede no elegir las y, una vez colocadas, las máscaras obligan a mirar de un modo determinado.



Figura 17. El mal que está en la sangre o el discurso crítico del letrado, en los pasillos de la academia

En este sentido, el narrador detalla los grandes relatos que sostienen al personaje, y, por supuesto, a sí mismo: mejor romántico si está con Rosaura, abúlico si quiere ir a España, positivista para explicar los problemas por la raza, mesiánico en medio de la montaña. O, además, detallista, como el narrador, para proponer, al final, cuál es la mejor máscara a usar según los signos del los tiempos.

En el filme en cambio, ver el proceso de enmascaramiento –basado, fundamentalmente en la constante verbalización crítica– supone detectar el problema de ese modo de figuración identitaria. En otras palabras, por un lado, hay que *hablar* y cumplir las reglas del juego de cuestionar los defectos de los otros (campo, literatura, políticos) pero, por el otro lado, el mismo acto de que sólo se hable señala la fractura misma; ser *efervescente* profundiza, aún más, la imagen negativa de una subjetividad descentrada. Si el personaje queda desnudo, precisamente, al hablar tanto, lo que dice también entra en el limbo de las ocurrencias inoperantes. Por esta razón, los temas del mal en la sangre y en la raza también quedan como explicaciones simplificadas. Ahora bien, ¿por qué importaría escuchar a un sujeto descentrado que da explicaciones reducidas y lapidarias sobre lo que ve? Porque todo el conjunto termina representando el modelo “identitario” a cuestionar. Tanto las grandes ideas como los modos en los que

se han llevado a cabo ponen en quiebre el valor de la palabra, del debate y del diálogo. De este modo, sin grandes metarrelatos –y el valor de la palabra lo es– pareciera que sólo quedara la posibilidad de guardar silencio en medio de las pequeñas gestas cotidianas.

Antes comentamos que una de las críticas hechas por Julio Miranda al filme fue la de su “absoluta falta de diálogo intertextual de esta adaptación, que toma la novela en ‘estado puro’ (1995: 116). Precisamente, lo que se puede leer como un defecto, también puede convertirse en la justificación del modelo narrativo fílmico. La intertextualidad es tan moral –la imagen de Gallegos– como literal –el ritmo narrativo, el personaje o la ambientación–; pero despojar al personaje, adelgazarlo supone inscribirlo de lleno en un época donde la propia palabra parece estar en crisis. Si esto ocurrió en la época de Gallegos hubo, sin embargo, confianza en la palabra.

El diálogo entre ambas miradas aquí es, más que nunca, un diálogo camuflado en la autoridad de aquel que dijo antes lo que “sucedió”. Pero, sin el fundamento ni el espesor ideológico queda desvalijado como una verdad desnuda acoplada a los aires del pesimismo del fin del siglo XX del director y de los espectadores.

Ante este panorama donde la raza y la sangre son las claves de los males nacionales, nos preguntamos: ¿Qué *mal* surge en el filme? El que está más cerca de las producciones fílmicas que basan su modelo narrativo en la presencia de un “gran mal”, de un otro amenazante por desconocido y peligroso. Imaginario que abarca desde la llegada de seres extraños a un lugar determinado, hasta los de las grandes visiones apocalípticas, a través de las cuales el mal expone la aparente debilidad del sujeto para afrontar la experiencia de la muerte y luchar por la vida; suelen ser males de un gran y perturbador alcance dentro del imaginario colectivo. Al respecto, Gerard Imbert explica algunas de las relaciones entre las representaciones de la violencia y los imaginarios sociales, donde el cine funciona como “representación de representaciones” (2002: 89).

Imbert sostiene que el cine como creador, reflejo y constructor de imaginarios culturales tiene la capacidad de hablar sobre las obsesiones colectivas y hacer aflorar los entresijos del discurso social. La violencia es uno de esos temas que ha adquirido un tratamiento realista, en régimen, incluso, de “hipervisibilidad moderna” que alcanza el hiperrealismo. En parte, esto se debe a la capacidad figurativa del cine, su poder de

condensación simbólica (dándole forma a lo invisible o a lo que está en el aire), a su estructura narrativa cerrada, a la fuerte posibilidad de abrir procesos de identificación entre la realidad recreada y la de sus héroes y al poder de emocionar para inspirar aun más la identificación. En este contexto, considera que el tema de la violencia “es el que más cristaliza el imaginario colectivo y mejor recoge las obsesiones de la postmodernidad, porque revela nuevos modos de ver y de sentir la realidad” (92).

Así dentro de los momentos de la representación de la violencia, menciona al cine más subliminal: “cine fantasmático que, en sus versiones más espectaculares, recoge los imaginarios apocalípticos del fin de siglo: el miedo a la invasión (...), el pánico ante las catástrofes, el temor a la disolución social, la fascinación por la violencia y el malestar ante la muerte” (93).

Sin lugar a dudas, el carácter de denuncia de los niveles de violencia y corrupción ha sido fundamental en el cine de América Latina, especialmente, desde los años ‘70 hasta hoy. Desde entonces y casi siempre con el realismo como modelo ficcional, el cine ha mediado en la denuncia ante las injusticias sociales y corrupciones políticas y policiales.²²

En el caso de la película *Reinaldo Solar* el mal anunciado y previsto por el personaje es más bien apocalíptico. No se corresponde con el mal de la raza en términos de Gallegos, sino con el abismo que atraviesa fatalmente la construcción identitaria del país visto por un intelectual. Al enunciar que el problema está en la sangre y en la raza, el mal se convierte en un espectro, un enemigo en casa propia, y –lo que es aún más desazonador– uno imposible de vencer porque supondría acabar con todos los *representantes de esa raza*.

Por esta razón, lo que viene a continuación –hasta el final del filme– es el declive de la Asociación –salvando las escenas con Rosaura de las que hablaremos luego– pero, además, el *mal de la sangre* se hará efectivo y efectista en el propio Reinaldo quien, después, sin mayores reflexiones escogerá el camino de las armas,

²² En los últimos años, los niveles de esa violencia, de ese mal, se ha centrado en los grupos de niños o jóvenes marcados por el destino trágico de las drogas o la delincuencia: *La vendedora de rosas* de Víctor Gaviria (Colombia, 1998), *Huelepega, la ley de la calle* de Elia Schneider (Venezuela, 1999), *Sicario* de José Ramón Novoa (Venezuela, 1994), *La virgen de los sicarios* de Barbet Schroeder (Francia, Colombia, España, 2000) o *Ciudad de Dios* de Fernando Meirelles (*Cidade de Deus*, Brasil, 2002) son algunos de los muchos ejemplos de la denuncia de los altos niveles de violencia e injusticia social.

como veremos. Insistimos: la diferencia fundamental en esta aproximación al cronotopo del personaje es que el mismo discurso funciona a contracorriente de los presupuestos ideológicos de la novela, lo que le garantiza a Reinaldo saber de sí aunque luego se contradiga: “echando la culpa de nuestros males a un vago personaje que no se encuentra en ninguna parte, que no es nadie, que no es ninguno de nosotros, siendo en realidad todos nosotros” (213). Al contrario, en la película la ideología más fuerte no es desde la epistemología del saber ni de las teorías confrontadas –discursos, al fin de cuentas–, sino la del fracaso y los fracasados a través de la exacerbación de sus discursos.

Mientras en la novela se despliega la emoción de Reinaldo por el proyecto, en el filme, la siguiente escena es la de mostrar la jauría política en la que ese proyecto se inserta. Uno de los personajes es Andrés Molinos, máscara del politiquero y del charlatán. La escena trata de la presentación de Reinaldo a ciertos personajes influyentes de la política, y la clave está, de nuevo, en la función mediadora de Antonio. En medio de la reunión y de los halagos, vemos cómo niega con la cabeza en un gesto de manifiesta desaprobación ante un medio hipócrita. Reinaldo ve, sin comprender, cómo se marcha su amigo. Antonio es el que ofrece el punto de vista del fracaso asegurado, y las siguientes imágenes así lo resumen: dos titulares de prensa escritos por Andrés Molinos (nos) anuncian primero, el cuestionamiento a esa Asociación “*Asociación Civilista. Asociación de Arribistas*” y, luego, su consecuente desaparición “*Disuelta Asociación Civilista a causa de un cisma suscitado en sus heterogéneas entrañas*”. La escena final de esta secuencia es el encuentro en la calle entre Reinaldo y Molinos. Claramente, a través de éste se manifiesta el arribismo y la manipulación de la información pública.

En la novela, después de la conclusión sobre el mal en la sangre del venezolano, el despliegue ideológico es mucho más intenso y menos contrastivo. Además, en el filme se suprimieron los capítulos relacionados con Carmen Rosa y Graciela quien, está preparando su boda con Antonio –apenas mencionado en el filme–, y el narrador se muestra mucho más sarcástico con el baile de máscaras. En efecto, entre los discursos ideales de Reinaldo y las respuestas grotescas de los que lo escuchan dice: “Una carcajada casi unánime, de la cual sólo Reinaldo no participó, celebró el grotesco desplante de aquel hombre, y así terminó la Asociación Civilista, que nunca fué sino

una bella quimera en la cual nadie tuvo fe (214; énfasis nuestro). Este fin de la asociación, por irónico y burlesco contrasta con el final “huraño” del texto fílmico, que deja al descubierto la “ingenuidad” de Reinaldo ante la “calculadora” manipulación de Molinos. El fin del baile de máscaras termina siendo, entonces, no “culpa” de Reinaldo sino de esa *raza*, de dos sujetos inútiles –el idealista y el práctico– en igual medida.

Para cerrar la máscara del *idealismo*, Reinaldo se entera de la muerte de Ortigales. Se introducen los recuerdos sobre el amigo y, simbólicamente, con su muerte, con la pérdida de la hacienda “Los Mijaos” y el fin de la Asociación se acaba la figuración pública de Reinaldo. Es el turno de la figuración clandestina marcada, concretamente, por su relación con Rosaura y por su participación en la revuelta armada.

4.4.- *Las máscaras del arte para vestir la intimidad*

Hasta ahora hemos tocado de modo tangencial la máscara del enamoramiento entre Rosaura y Reinaldo; una de las tramas secundarias de ambos textos. En sus encuentros casuales (el parque o el consulado) ha quedado claro el lugar de “incomprendidos” por el medio.

La representación ficcional de Rosaura tiene la máscara de la provocación: casada por conveniencia con un hombre que no ama, experta pianista, madre de Olguita y, sobre todo, mujer que canaliza su tristeza ¿tropical? a través de la música, que media para dar el tono justo del drama femenino. De hecho, cuando en la novela Reinaldo la ve por primera vez, la reconoce y le dice a Antonio frases como las siguientes:

Es una mujer interesante, a quien vi por primera vez hace poco tiempo en La Guaira. Nadie pudo decirme quién era, y a falta de su nombre verdadero la llamé La Gioconda, porque se me pareció a la de Leonardo.

–Pues no se le parece en nada.

–Así he visto hoy. De todos modos, es interesante desde el punto de vista literario: toca Chopin magistralmente, y lleva una tragedia (73).

Ofrecida la fiesta de máscaras veamos algunos detalles. Más allá de que ella sea reducida a modelo literario por Reinaldo en su etapa de escritor, se manifiesta la mirada irónica del narrador sobre la mediación literaria en la conformación del imaginario

femenino ficcional de principios del siglo XX. A hombres abúlicos, entonces, mujeres tristes, bellas, misteriosas e interesantes, vestidas del arte (literario, pictórico o musical).

En el segundo encuentro, ya comentado, ellos son espíritus afines en eso de la “enfermedad tropical”. Queda el flechazo y comienza la aventura amorosa. Para bajar de tono las críticas al adulterio, nada mejor que vestirse de literatura prestigiosa, es decir, de pasar la relación por el umbral del arte. Este espacio íntimo y artístico se ve trasvasado por el espacio –infame– público, proveniente de las habladurías sobre lo ilícito de esa relación. No es de extrañar que las habladurías cuestionen a Rosaura y no a Reinaldo.

Abandonada la Asociación, toca representar el papel de amante. Para ello nada mejor que acudir a la máscara del arte –aprender música– para disponer mejor del escenario íntimo. Por ello, la estrategia del narrador es focalizar la idealización del arte como experiencia sublime: “Reinaldo volvía a sentir la invencible atracción del arte y comprendía que éste era su verdadero camino” (215). Rosaura, por su parte, ante las críticas de su hermana María, dirá sin ambages que el arte cubre la relación: “Viene a oír música. Puedes tener la seguridad de que no ha habido en mi vida horas más puras, más santas, que las que pasamos aquí, olvidados hasta de nosotros mismos” (169).

El arte los ocupa, en el doble sentido del término. De hecho, el texto que, finalmente, acompaña a la pareja es *Casa de muñecas* de Ibsen. Y a ella la ocupó de tal manera, que fue la excusa para terminar la relación con Reinaldo, ya un poco aburrido de esa aventura. Abandona el país, dejando atrás a su ex amante, a su hija y a su esposo, para ocuparse de lleno a la música y la vida libre de mujer moderna.²³

No es posible olvidar que como operación retórica el arte es el espejo mediador de la construcción identitaria. Reinaldo, Rosaura, Antonio o Carmen Rosa son lectores

²³ Sin duda, en el muestrario de personajes, Rosaura funciona como contrapartida de Carmen Rosa, la hermana de Reinaldo. Ésta, beata por obligación y sometida a las voluntades de los otros (la madre, el cura o Reinaldo) representa el debate entre los arrobamientos místicos espirituales y carnales; aquella liberal y, por ello, rebelde y provocadora. Ambas son dos caras del imaginario femenino presentadas bajo la misma estrategia común a todos los personajes: por “típicos” reúnen todos los rasgos de identidades especificadas.

que se re-imaginan personajes de lo que leen. Clave de construcción ficcional realista en la que de modo consistente los personajes sueñan con otras máscaras.²⁴

Como no podía ser de otro modo en este desfile de enmascarados, la máscara de amante de Ricardo se fractura desde la visión misógina:

Instintivamente, sin poderlo evitar, miró el vientre de Rosaura, y una repugnancia mayor, ahora puramente espiritual: la de pensar que allí estuviese germinando una simiente suya, acabó por exacerbarlo. Le horrorizó la idea de un hijo, tenido en una hora de amor carnal en una mujer como aquélla (217).

Esta mirada prejuiciosa se integra al baile de una intimidad descentrada. Desdén que ata la máscara de muerte que ya presiente el personaje. Ahora, sus fantasmagorías no calman su inestabilidad. Rosaura, aunque gima y llore, quizá por ello mismo, queda ajusticiada por la mirada final de su amante.

Si el filme *actualiza* una mirada es, precisamente, la de Reinaldo sobre Rosaura. Ésta, además, aparece como una mujer más autónoma y libre pero, sobre todo, con mayor capacidad para enfrentar la altivez de su amante.

Es interesante la estrategia narrativa en torno a los amantes. A modo de resumen, se incorporan una serie de escenas de la economía amorosa que, por cierto, a estas alturas del filme, ya es un escándalo en las familias. Pero pasear por el parque, tocar el piano, besarse en la habitación o desayunar juntos son actividades realizadas sin la voz de Reinaldo. O guarda silencio o habla poco; signo tanto de cierto ensimismamiento, como de la necesidad de mantener la atmósfera íntima. Es en ésta donde Reinaldo reflexiona en voz baja. Ante Rosaura reconoce que es un fracasado, pero, además, como el-mal está en la sangre, se mira en el espejo familiar más próximo para reconocer su propia incapacidad asumiendo así, finalmente, lo que en la novela se había explicitado desde el principio (figura 18).

La mía [familia] es un caso típico. Conquistadores y fundadores de pueblos, héroes, próceres de la Independencia arrojados...hasta el abuelo. De ahí...un brusco estancamiento. Tíos desorientados, papá...una especie de

²⁴ Carmen Rosa lee *Imitación de Cristo* para sellar su propia fantasmagoría monjil; Reinaldo lee a Kempis o prefiere a Beethoven porque le “producía una misteriosa sensación de infinito” (214), y Antonio practica “el ejercicio del pensamiento [encontrando] la razón de ser y la suprema felicidad de la vida” (121).

místico fracasado (...) Es una verdadera tragedia. Estos entusiasmos míos, seguidos de abandonos totales no son sino los esfuerzos de un organismo que se siente morir y queriendo producir, sólo produce convulsiones.

Esta toma de conciencia, sin embargo, lejos de constituirse en la reflexión última, se coloca, precisamente, para que se constate su ineficacia. Porque el posterior quiebre de Reinaldo con relación a Rosaura viene tanto de su cansancio por el romance como porque se siente cuestionado en su virilidad –su pérdida de tiempo– en época de revuelta armada, como veremos a continuación.



Figura 18. La confesión en la intimidad

En la novela, Reinaldo está tomado por la máscara de la muerte, e ir a la revuelta armada es sólo un paso para conquistarla. En el filme, esta ida se ejecuta por la vía de una “revelación”. En efecto, después de pasear con Rosaura, uno de los integrantes del grupo de revolucionarios le dice, entre otras cosas, que *“la revolución armada está cerca, el general Altivas lo manda a llamar”*, y ante los argumentos de Reinaldo en contra del empleo de la violencia, el revolucionario le responde: *“Al menos éste es un camino de hombres”*. *“-Sí”*, dice Reinaldo, *“pero un camino de desesperación ¿no le parece?”*

En la novela este diálogo es posterior a la ida de Rosaura y paralelo al sentimiento de muerte que ya se había instalado en él. Se recrea, entonces, el fin último de la novela: la alegorización del personaje, el ser emblema consustanciado del fracaso de la patria. El mismo diálogo de la novela desplazado en el filme hacia el marco amoroso da lugar a una confrontación: ella o la patria; el romance o él. Si Reinaldo afirma estar en desacuerdo con el revolucionario, es para verlo dudar sobre lo que ha dicho de modo tan radical. Es la política del des-valor por la palabra que caracteriza al texto fílmico.

Hemos comentado la figuración del pensador elaborada por Jordi Balló (2001). Con relación a este motivo visual y el imaginario masculino explica que: “Las mujeres que se miran en el espejo buscan la interrogación (...). La iconografía del hombre, por el contrario, suele resbalar por encima de su doble, sin que, más allá de una comprobación autoafirmativa más o menos narcisista, le pida al espejo ninguna respuesta” (2001: 60).

Asumiendo esta perspectiva, habría que decir que, en efecto, cuando Reinaldo se mira al espejo se autoafirma. Pero, al mismo tiempo esto no elimina el hecho de que se pregunte sobre cuál camino escoger. Veamos: primero mira a Rosaura mientras duerme, luego toma un cigarro justo en frente del espejo y, más que posar, su reflejo lo sorprende, instante en el cual encuentra una respuesta: entre la mujer y él, se escoge a sí mismo; de otro modo, no se explicaría la actitud evasiva y distante que establece con Rosaura en las escenas siguientes.

En este sentido, como bien puntualiza Balló, hay casos en que la mirada masculina ante el espejo introduce la posibilidad de mostrar el quiebre del personaje porque se “doble la actitud pensante, sumando a la habitual introspección masculina una mirada más frágil, en cierto modo más desvirilizada. O de la conciencia del final de una vida” (2001: 100).

Efectivamente. Después de la reivindicación a la hombría que hace el revolucionario y de mirar a Rosaura, no sería desatinado pensar que ante el espejo Reinaldo reconoce cierta desvirilización, que le impulsa a responder, de alguna manera, al llamado de la revuelta armada (figura 19). Además, resulta significativo que los descubrimientos de sí mismo –la confesión a Rosaura y el reflejo de su rostro en el

espejo– constituyan marcas del preámbulo del final de su vida (fílmica).²⁵ Mediado por la idea de la hombría debilitada por el romance y por el final de una etapa, lo cierto es que no le sorprende que luego Rosaura decida irse del país; por cierto, vale destacar que ella lo hace sin el dramatismo romántico de la novela; aquí simplemente se levanta y le anuncia su decisión a Reinaldo. Mirada actualizada que le hace un poco de justicia.



Figura 19. Reinaldo ante el espejo: marco para la recuperación de la *hombría*

Pero el meganarrador se guarda una última carta: las revelaciones de sí mismo son imágenes o pistas falsas, como si hasta el contacto más hondo consigo mismo fuera sólo una frágil máscara. Porque Reinaldo a continuación irá a la revuelta armada como si recibiera la invitación a una fiesta. Esta toma de conciencia vuelve a ser antes que un camino, un momento fugaz por el que entran aires varoniles animados al ritmo del anunciado fracaso. No va a la revuelta sólo porque haya recuperado su hombría “rezagada” en el ámbito íntimo, también va por casualidad.

4.5.- *Morir con la máscara puesta*

De nuevo el arte da la pauta del ritmo del final de la novela. Riverito, un pintor bohemio y decadentista que antaño volvió a la vida artística gracias a la mirada y el

²⁵ Situación que aparecerá también en *Los platos del diablo*: mirarse significará constatar el final del juego de máscaras y de la vida (fílmica).

ánimo de Reinaldo, muere sin haber podido seguir con ese aliento para sobrellevar su propia vida. De hecho, el proceso de simbolización y alegoría –desde el creerse un personaje de su ficción “*Punta de Raza*” hasta mirar pictóricamente la ciudad enferma, para hacerla parte del arte nacional– adquiere una semblanza definitoria de la identidad de Reinaldo al entrar en la sintonía mortuoria dejada por la estela de Rivero.

El Reinaldo más pesimista ve en esa muerte un signo de la suya. Como en una proyección narcisista o como un espejo lejano, Rivero le recordaba sus mejores años. Lamenta que se haya ido alguien –su obra– a quien había impulsado. Los datos del tiempo de la diégesis son escasos en virtud del papel de la vivencia del tiempo: cuando muere Rivero, Solar aún joven mira hacia sus primeros años; más o menos, han transcurrido seis años desde el inicio de la historia hasta el momento de esta muerte que Reinaldo siente como propia. Mueren los sueños de juventud, y el sentimiento de pérdida o de estar definitivamente en el camino de muerte se instalan en su imaginario. Dado el estilo general de la novela, es factible entender que esta experiencia de muerte pasa por el mismo proceso de construcción fantasmática de sus otras experiencias. Si antes se proyectaba como un héroe, ahora es el intelectual decadente, con ese sentido trágico de la vida que, de nuevo, es una figuración estipulada dentro de los parámetros de la literatura finisecular.

La tristeza intelectualizada se hace cónsona con otra simbología como es la del revolucionario. Un último estereotipo permite profundizar esa sensación de muerte. Como veremos, en el filme esta relación entre la sensación de estar muriendo y el irse a la revolución armada no estarán dentro del mismo campo de significación. En la novela, en cambio, la revolución es otra forma de morir.

Reinaldo va a la revuelta armada con la experiencia de fracaso. Por esta razón, importa menos la contradicción entre ir o no a la revuelta que ponerse la máscara de la tristeza y de la muerte. El énfasis en el eje simbólico es definitorio de la identidad: antes de que Reinaldo fuera interceptado por algunos revolucionarios, desde el puerto ve el símbolo de la bandera ondeando en un mástil. Luego, esa bandera será doblada por un cabo, operación en la que confluyen en un mismo sentido la muerte, la patria y el personaje.

Momentos después pasaba frente al cuartel de la guarnición del puerto, a tiempo que era arriada la bandera al son de diana de ordenanza.

Descendía el emblema de la Patria a lo largo del mástil, agitado por el viento (...) y sus colores resplandecían (...).

Reinaldo se detuvo a contemplar el espectáculo, presa de una emoción angustiosa: allí también declinaba algo hermoso, color y orgullo que debía ser recogido antes de que se extinguiera el día (...). Y la idea del suicidio rozó el alma que había visto morir sus ideales y estaba detenida en los umbrales del porvenir sin obra (224-225).

Nos hemos extendido con la novela con el objeto de mostrar la figuración diferencial agenciada en el filme. Este sentimiento de muerte y de ser emblema del mal que aqueja al país se cambia en el filme por un sentimiento de revancha, de ilusión por un nuevo proyecto como el de la lucha armada. El “llamado a la hombría” no puede sino despertar al que duerme en medio de una pasión amorosa, no al que roza la idea del suicidio.



Figura 20. Fin de la máscara del amante

Después de dejar a Rosaura en el puerto, la siguiente escena está ubicada en una playa desierta con el siguiente texto-resumen de los hechos:

Meses más tarde, un ejército formado por el aporte de famosos caudillos revolucionarios, venció a las fuerzas gubernamentales en todos los combates pero no pudo lograr la victoria definitiva porque se anarquizaron

sus jefes y batido en secciones fue derrotado y desbandado. Estos grupos iban buscando la costa para exilarse en Las Antillas.

Estas explicaciones sacadas del texto, sintetizan el puente temporal desde el momento de la despedida de Rosaura, hasta ese presente en el que tanto Solar como su tropa son despojos humanos, en medio de una playa cualquiera. Vemos a una tropa de hombres heridos y famélicos, en un ambiente de penuria y abandono totales. Uno de esos hombres se dirige a Reinaldo y mientras le lleva algo de beber, vemos a un hombre flaco y demacrado al que llaman capitán. Reinaldo mira al que, antes, había sido uno de los revolucionarios, Francisco López –el de la escena del cinematógrafo en la novela– que lo abordó el día después del discurso. Está mal herido y, en el segundo *flash-back* del filme (el primero, es el recuerdo de algunas escenas con Ortigales) recuerda –y vemos– que después de despedirse de Rosaura en el puerto, ese mismo hombre lo llama desde la cubierta de un barco, listo para zarpar rumbo a la revuelta, y le dice “*Reinaldo Solar. Usted es de los nuestros. ¡Venga!*”. Sonriente y complacido –porque va a una fiesta–, Reinaldo sube al barco (figuras 21–22).



21



22

Figuras 21 – 22. Recobrada la *hombría*, es el turno de la máscara del revolucionario

Ni el espejo, ni la intimidad, ni, en definitiva, la conciencia de sí mismo valen para eludir la invitación. Como si fuera necesario insistir en el inevitable descentramiento de esa subjetividad. La elipsis es la de la destrucción. Ante este recuerdo, en ese presente de destrucción y muerte segura, Reinaldo dice su última frase conminando a su tropa a entregarse a muerte al enemigo: “*ya no se trata de vencer o*

morir. Un hombre no puede sobrevivir a sus ideales”. Ante sus palabras, sus compañeros reculan, la tropa se pone en alerta y, finalmente, comienzan a golpearlo. La última escena se congela y, más que la muerte física, esta escena detenida a posta manifiesta tanto la de morir asesinado como hacerlo por los ideales. La verbalización delirante y el delirio verbalizado acaban con el personaje. Hasta aquí el filme.



Figura 23. El asesinato del líder en respuesta al delirio discursivo

Sin embargo, en la novela, el final de Reinaldo no supone el final de la historia. Dos últimas máscaras faltan por salir al escenario. Primero, la de capitán: un rango sacado del armario de las luchas armadas y colocada a la fuerza sobre los hombros de un personaje, representado en altiva actitud heroica con caballo incluido. La otra máscara es la del futuro, mediada por la figuración de sus amigos Antonio y Manuel.

Gracias a la voz de sus amigos reconocemos dos aspectos básicos. En primer lugar, que el idealismo de Reinaldo se hecha en falta en medio de una época de grandes transformaciones. Para ellos no habrá más “canto de sirena” como denominaban a los efectos del saber de Reinaldo. Pero, en segundo lugar, al mismo tiempo, la clave para entender esos tiempos nuevos radica, precisamente, en la idea de cambio: hay una salida porque lo anterior fue una etapa ya superada. Desde la focalización en Manuel Alcor se diseña la escena:

con (...) desesperanza silenciosa caminaban ellos ahora (...). Reinaldo era una triste memoria en los corazones que lo amaron; Menéndez se había casado y esperaba un hijo; él, convencido de que la literatura no le daría para vivir, se había decidido por fin a regresar a su pueblo a encargarse de los negocios del padre, que estaba viejo y reclamaba su presencia. Sobre todos ellos había caído ‘la losa de los sueños’...

Menéndez concluyó:

–Ya hemos dejado de oír el canto de la Sirena; pero hemos cumplido con la juventud, porque hemos sabido soñar, y con la Patria, porque hemos sufrido su dolor (229).

En este final converge la idea de que todas las experiencias forman parte de una etapa, ahora, superada por otra en la forma de vida adulta que les espera a los personajes. Juan Liscano sostiene que esta es la novela del fracaso (1969: 75), donde no sólo Reinaldo se ve sumergido en la permanente contradicción sobre sus deseos y sus acciones sino, también, donde el resto de los personajes se pierden o hunden sin proyectos definidos. Liscano ve en esta novela “un primer tema galleguiano de hondo contenido venezolano: el de la *fuerza desorientada*, que se mezcla con los temas del *pecado contra el ideal* y el *fracaso*” (76, énfasis nuestro).

No compartimos totalmente esta visión en la que todos fracasan porque a través de Antonio y Manuel se expone, más bien, la confrontación de un imaginario de intelectuales que se miran a sí mismos como jóvenes líderes de la sociedad. Se enfrentan a las frustraciones del presente, a los retos de un futuro minado de incertidumbres, pero, también, de fuerzas modernizantes que los obligarían a pensar en adquirir nuevos hábitos de vida. Que estos hábitos resulten alienantes o contrarios al idealismo, no suponen *per se* el fracaso.

Toca vestirse de adultos serios y responsables; enfrentarse a la vida y superar el estadio anterior, mejorar la raza o alcanzar nuevos ideales, enfrentados, eso sí, a una época de desilusión y desencanto. Etapa entendida dentro del positivismo y del evolucionismo que Gallegos profesó abiertamente.

En este sentido, las máscaras de Reinaldo son trajes a guardar en el armario de la Historia por estar fuera de moda. Pero, mientras se propone la obsolescencia de las máscaras—el escritor, el letrado regenerador, el civilista, el amante, etc.— se impulsa, al mismo tiempo, la definitiva o la verdadera: la de la vida adulta, la del esfuerzo y del

trabajo como garantías de un nuevo futuro. En ese sentido, se cuestiona menos el uso de las máscaras que la brevedad de su sentido, como si, de algún modo, se esperara una larga vida a la nueva máscara.

En cambio, en el filme, la máscara final –de la que hay que huir– es la del palabrerío. Este es un salto al vacío de la exacerbación del delirio. Para ello la doble operación que sostuvo al personaje fue la de agenciarlo como figuración del saber, al tiempo que por éste quedaba fuera de los márgenes de la cordura. Al inicio de la novela, Solar cree obrar desde la vida y, al final, cree hacerlo con conciencia de la muerte. En el filme, ni la vida ni la muerte, sino la exacerbación individual como atalaya desde donde tramar la (in)trascendencia.

5.- ¿Y el mal que es el país?

Habría que estar de acuerdo con Domingo Miliani cuando afirma sobre Gallegos que:

Los símbolos con que procuró definir moral y estéticamente al venezolano, tal vez con el tiempo sufran el desgaste inevitable. O al menos, será *una* y no *la* definición de nuestro ámbito. Queda una visión de nuestra realidad, inventada con lirismo ejemplar (1985: 89).

Sin olvidar que el lirismo media para la definición de la “realidad”, esta estética arropa al autor y a su obra, que funcionan como autoridades discursivas y culturales y han sufrido el desgaste inevitable y necesario. Sin embargo, en el núcleo de esta *adaptación* se espera volver a estas voces para que se realice la identificación de –y con– un modelo ficcional de ser venezolano. Es en nombre de esta autoridad que es posible seguir oyendo y viendo personajes que muestran la indecisión, la irreflexión y la búsqueda de identidad como maneras de manifestación de rasgos que, se infieren, constituyen las (des)identidades venezolanas.

Para ello, la adaptación cumple, en parte con las características de la tipología propuesta por Sánchez Noriega, ya comentada: el modelo del autor, moral, cultural y estéticamente se impone con el consentimiento del director para establecer un puente entre el pasado y el presente en clave de ficción. Subsumir la voz propia para encontrar en lo ya dicho, el cómo y el por qué de una identidad tan fugaz como una pastilla efervescente: “los venezolanos somos como el *alka-seltzer*” (Garbisu, 1985: 15).

Aunque la crítica cuestionó la intención de resucitar ciertas perspectivas galleguianas sobre el imaginario sobre *ser venezolano* sin la dimensión simbólica que cubre a la novela, en la película se cuelan otros simbolismos precisamente por esa *falta de relación contextual* con Gallegos.

Retomamos a Paul Ricoeur, en una cita colocada al inicio de este capítulo, cuando afirma que la mediación narrativa permite que el carácter figurativo del personaje “motiva que el sí mismo, narrativamente interpretado, se ponga de relieve como *yo figurado*, como un yo que *se figura que es tal o cual*” (227). El riesgo de esta refiguración realizada por el lector, advierte, es el de enfrentarse a la “hipótesis de la pérdida de la identidad” buscada y encontrada por la imaginación (229).

Si seguimos la visión del director sobre el empalme entre los imaginarios la mediación figurada del personaje fílmico ofrece, precisamente, la idea de pérdida de centro, de identidad incompetente, egocéntrica y des-centrada.

La imaginación –o variaciones imaginativas de identificación– como plantea Ricoeur– buscada a través de la mediación de Gallegos obtiene un retrato en negativo; reitera una figuración del sí mismo en un espejo roto. La identidad es menos una pregunta que un difícil caminar por la delgada línea entre el haber-*sido* galleguiano y el *seguir-siendo*, propuesto como metáfora *de todos los tiempos*, entre el pasado de Gallegos –con su visión realista y pedagógica de la literatura y de los problemas del venezolano– y el presente.

No estamos de acuerdo con esta visión pesimista en el tratamiento de un tema mucho menos simple como el de la (des)identidades nacionales. Porque lo que se derrumba de un plumazo o se deja en una aparente filiación aleccionadora, es la noción compleja de la construcción del *espacio-tiempo* del relato identitario nacional. Sin embargo, consideramos que a mayor intento de fijación, la refiguración narrativa (con su rasgo identitario) invita a resignificar las siempre difíciles cuestiones en torno a la identidad propia y colectiva.

En el filme, el simbolismo está relacionado con el tratamiento del mal de la identidad –que en Gallegos estaba en la raza– que, si bien adquiere una dimensión más ligera, produce otra conflictiva. Es decir, en medio de este homenaje y respeto a

Gallegos se cuele menos un afán por la novela y más una necesidad de dar respuestas – en este caso, negativas– identitarias.

Sin ese peso específico que sustenta la ficción realista, el realismo del filme aporta una reiteración de su código sobre la máxima visibilidad de las verdaderas causas de la tragedia del país: el palabrerío aumentado al máximo. En los siguientes aspectos resumimos la retórica fílmica que la distancia del modelo literario:

a) La operación de simplificación sobre la figuración del intelectual, sobre los personajes secundarios y, sobre todo, sobre el énfasis en los diálogos y discursos que hablan de los males, centran el problema en el sujeto mismo; uno, además, solitario y delirante. Sin la refiguración narrativa de la novela pero con el énfasis en lo que dice y ve, el Reinaldo del filme queda representado bajo la máscara de un intelectual crítico pero inconsistente. La inconsistencia del personaje literario, en cambio, queda subsumida en el marco de múltiples máscaras (debates teóricos, artísticos, políticos, románticos, o filosóficos), como parte de un juego que las exhibe para cancelarlas y, al final, proponer una *nueva etapa*.

b) Intimidación de sólo palabras: La representación del intelectual impulsivo e inconstante, al quedar *reducida*, al adelgazarse la línea del debate con otros personajes se inscribe de lleno en un fin más propio del siglo XX. La palabra pareciera haber perdido la fuerza mediadora para los grandes relatos. Si ya no funciona como sustento de la figuración del saber del intelectual, éste, más que descentrado, es sólo una voz en el desierto.

En la novela, la palabra y todo lo que ella implica (saber o intelectual) siguen siendo garantías del progreso. De hecho, finaliza con una mirada positiva bajo la máscara final de la adultez. El mal, entonces, es una construcción discursiva crítica que debe ser dicha porque el futuro será diferente.

c) Esta superficialidad en la que se representa a Reinaldo se ve reafirmada por el papel de *secundariedad* al que se ajustan los personajes secundarios. No hay modo de comprender la dimensión de la discusión sobre literatura, por ejemplo, si no es por la vía de la *queja permanente*. Pues bien, este despojamiento convierte a Reinaldo en un ser único pero solitario, como un incomprendido que camina sin referentes y sólo desde su convicción de ser la voz de autoridad que, por lo general, casi nadie refuta. Si con

Cantinflas, como mencionamos, el *decir sin decir*, legitima a la figura del excluído, aquí este mismo rasgo excluye al que, por definición, está legitimado en el espacio público; punto clave de la narrativa fílmica.

d) Este despojamiento surte un efecto tremendo sobre la noción del mal. En la novela el mal es un espectro “científicamente” contemplado en la teoría del positivismo, centro unívoco de la mirada de la técnica de la observación en la que descansa esta narrativa y se regula la mirada del personaje para que, a su vez, arroje un discurso que cuestione los defectos construidos. De manera diferente, en el filme, el *mal mirado y construido* desde la perspectiva de un personaje petulante y distante no puede sino devenir en una especie de paranoia, de un ver y definir los males que *somos* los venezolanos.

“*Este mal es incurable. Está en la sangre*” es un juicio que, como en muchas películas, coloca al mal consustanciado con el entorno. Es una amenaza que, sin origen definido, subyuga y altera el comportamiento de los indefensos habitantes. Bajo la fórmula realista, una frase como la anterior o como, por ejemplo, “*pueblo de aventureros* incapaces de jugarse la vida por una causa valiosa, “el mal del país” queda tan desnudo que es imposible tocarlo sin sufrir sus efectos devastadores.

La retórica del mal por momentos se identifica en la misma población; rasgo que ha aparecido en otras películas. Por ejemplo, en *Pandemonium, la capital del infierno* (1997) de Román Chalbaud, se ficcionaliza una ciudad ingobernable, transitada por personajes tan inescrupulosos como víctimas de un entorno agobiante y violento. Asimismo, los problemas de la delincuencia, el de los “huelepegas” –víctimas injustas y victimarios, como último llamado a la sobrevivencia más precaria–, la corrupción policial –en *Macu* (1987) de Solveig Hoogesteijn o *Tosca* (2001) de Iván Feo– o, en clave de comedia, la gerencial y bancaria en *100 años de perdón* (1998) de Alejandro Saderman, son representaciones claves de la filmografía venezolana que, como en las demás filmografías latinoamericanas, ha centrado sus esfuerzos para colocarle nombre y apellido a los problemas que aquejan a los ciudadanos. Acaso, la diferencia de estos trabajos con el de Restifo estribaría en que en aquellos, el mal no se resuelve por la vía de los delirios discursivos que responsabilizan a un colectivo de su propias desgracias.

En todo caso, la delincuencia, la corrupción, la ciudad des-almada son males que están ahí, cercando la cotidianidad, y su fuerza activa la imaginación como el mal de la invasión de los otros. Visto así el filme, a las puertas del siglo XXI, parece que la *enfermedad de la raza* se propaga gracias al palabrerío y la charlatanería de los intelectuales; los mismos que reconocen –no sin acierto– los problemas. Es decir, las palabras, por muy acertadas que resulten, no son espacios para la reflexión, el debate o el diálogo, sino para la inconsistencia y el delirio de grandeza. De este modo, en el homenaje a Gallegos, el filme retiene su propio punto diferencial.

Cuando en la década de 1940 se llevaron al cine las novelas de Gallegos –*Doña Bárbara*, *Canaima* o *La trepadora*– la mediación narrativa funcionó como parte de la celebración por “la identidad latinoamericana”, en una época de modernización donde los cines mexicanos y argentinos marcaron las pautas de identificación de la grandeza del colectivo latinoamericano. En la década de los ‘80, esta mediación galleguiana desde el filme –y todo él– opera en el sentido contrario: la grandeza de los fracasos locales. Acaso, al ilustrar sin profundizar el despojamiento de su personaje no pudo permitirse concebir la profundidad de sus teorías sino, antes bien, el de colocarlo perdido en sus ideas, sin metarrelatos que lo cubrieran. Reinaldo queda como figuración idealista del fracaso. No hay utopía posible.

Mirar la identidad nacional desde la mediación narrativa de Gallegos para proponer la explicación de cómo hoy se sigue siendo como ayer, si bien pone en riesgo el diálogo con el escritor, permite entender que lo que predomina en el filme es una visión aleccionadora. No obstante, lejos de instaurarse en el reino de la alegoría ofrece su aspecto más endeble al colocarlo en el ámbito de lo real-venezolano. Un *así somos* que dicho por un *intelectual* es figuración del fracaso cuestionado. Ambos, discurso y personaje, se insertan de lleno en el imaginario finisecular en el que el fracaso y la pérdida de fe en el futuro, el descentramiento y el saber espasmódico, la charlatanería, el país como problema, la inoperancia de las buenas ideas, entre otros aspectos, quedan como algunos de los espectros más aterradores del imaginario colectivo del siglo XXI.



El juego de las mediaciones narrativas en *Los platos del diablo*

El juego de las mediaciones narrativas en *Los platos del diablo*

Sin duda puedo hoy elegirme tal o cual escritura, y con ese gesto afirmar mi libertad, pretender un frescor o una tradición; pero no puedo ya desarrollarla en una duración sin volverme poco a poco prisionero de las palabras del otro e incluso de mis propias palabras.

El grado cero de la escritura
Roland Barthes

ESCRITOR, ¿NACE, ES, O SE HACE? EL

Digan lo que dijeren, el escritor nace, no se hace. Puede ser que finalmente algunos nunca mueran; pero desde la Antigüedad es raro encontrar alguno que no haya nacido.

(...)

PLAGIO

Una fatalidad. Todo lo detestable que se quiera, pero a veces debe aceptarse, pues a pesar del gran número de ideas que nos legó Platón, la Naturaleza es tan injusta que a muchos hombres (y mujeres) no les ha tocado ninguna idea y, así, tienen que acudir a las ajenas para transmitir sus ideas, generalmente espurias si no concuerdan con las de uno, si es que también a uno le tocó alguna.

Lo demás es silencio (la vida y la obra de Eduardo Torres)

Augusto Monterroso

El objetivo del capítulo es el análisis comparado entre la novela *Los platos del diablo* (1985) del escritor venezolano Eduardo Liendo (1948) y la transposición fílmica homónima (1993) de Thaelman Urgelles. Para realizar este análisis se ha elegido establecer pautas de comparación entre sus modelos narrativos a partir de la figuración del narrador. Como en los capítulos precedentes, la finalidad es abordar la construcción comparada del imaginario íntimo y, como en el caso de *Reinaldo Solar*, presentamos una de las caras del imaginario del intelectual, concretamente, en la re-figuración de un escritor. En los textos que nos ocupan, abordaremos la intimidad de la escritura y la escritura de la intimidad como miradas diferentes y complementarias sobre la literatura en su dimensión de discurso cultural.

Esta vez se trata de una figuración ficcional del escritor imbuida en los ámbitos del thriller psicológico en el filme, y de rasgos de investigación policial en la novela. El personaje principal, Ricardo Azolar, presa de frecuentes crisis de angustia ante la página en blanco, decide asesinar a Daniel Valencia, afamado escritor, y plagiarle su novela; por ésta, obtiene éxito y reconocimiento públicos. Crimen y plagio serán descubiertos por la policía.

Plagio, fraude, robo de ideas son algunos de los términos que acechan a la autoría.¹ Temas propios, además, de un asunto no menos difícil como es el de la frontera movediza en el manejo de las fuentes (literarias) y su aprovechamiento para, por un lado, coadyuvar en el proceso de ser un(a) escritor(a) culto(a), y, por el otro, explorar modelos literarios como mediaciones estéticas vitales.

Los problemas presentes en ambos textos sobre la exacerbación de la mediación literaria en la figuración del intelectual giran en torno al imaginario de una subjetividad descentrada, en la que coinciden la (des)identidad y la refracción del yo junto a la vulneración de la identidad e intimidad del otro (texto, escritor). Al mismo tiempo, se ponen en juego aspectos sobre qué es la literatura, el papel de la crítica literaria o los alcances del mundo editorial.

Para introducirnos en las particularidades de los niveles de la mediación narrativa hemos escogido dos categorías. Para aproximarnos a la novela de Liendo, se propone hacerlo desde lo que hemos denominado la intimidad de la escritura; esto es, los entresijos meta y ficcionales que dan cuenta del acto de novelar, de escribir desde el

¹ Fuera de la ficción, recientemente, los medios de comunicación han difundido las noticias sobre la comparecencia de Dan Brown ante la justicia londinense, por la demanda de violación de los derechos de autor realizada por M Baigent y R. Leigh. Ellos acusaron al escritor de *El código Da Vinci* de haberse apropiado del “tema central” de su obra *El enigma sagrado*; el tribunal falló a favor de Brown. Menos difundido, pero no menos controversial, es el caso de J.T. Leroy, nombre bajo el cual –según el *The New York Times*– se ha organizado una farsa: escritor de obras de ficción de corte autobiográfico, traducido a más de 15 idiomas y presentado bajo el secreto de su identidad real –puesto que, según, nadie lo ha visto nunca– han permitido indagar parte de una trama enrevesada de la que la crítica literaria es la que se ha llevado la peor parte. Sobre estas noticias Cfr: “Comienza en Londres el juicio por plagio contra el autor de *El Código da Vinci*” En: www.elperiodico.com (27-02-06) y Noain, Idoia: “¿Quién es J.T. Leroy?”, en www.elperiodico.com (10/01/2006) Noticia publicada p. 58 de la edición impresa. Otro caso reciente fue el del escritor y psicoterapeuta argentino Jorge Bucal, quien reconoció haber copiado parte de su libro *Shimriti, de la ignorancia a la sabiduría* del texto *La vida recobrada*, de la filósofa española Mónica Cavallé. El escritor alegó un error involuntario en la citación de la fuente. www.elperiodico.com (11-10-2005).

juego y el desorden de la diégesis, de la representación. Pero, la novela posee un segundo nivel, reiterado en el filme, alrededor del cual se organiza la segunda propuesta: examinar la escritura de la intimidad, es decir, cómo se escribe una intimidad y una subjetividad desde la creencia absoluta y seria de la mimesis, como máximo logro del quehacer intelectual. Veamos, primero, algunos de los registros del encuentro dialógico entre director y escritor para, luego, evaluar el análisis de la transposición desde la enunciación, el cronotopo y los personajes de ambos textos.

1.- Mediaciones

La idea de mediación narrativa como régimen de identidad, siguiendo a Ricoeur, permitirá revisar dos aspectos. Por un lado, la mediación narrativa y su dimensión cultural a partir del análisis del texto literario y del fílmico. Por el otro, estas mediaciones literarias serán el punto de inflexión para abordar la constitución del imaginario íntimo. De nuevo, mediante un texto literario el cine apunta a indagar en cierta conformación de los sujetos y, al mismo tiempo, éste es el tema abordado en ambas producciones artísticas.

1.1.- Mediación literaria extrafílmica

Esta película la hice para graduarme de director, y eso existe en el cine. Mucha gente me ha dicho: “Caramba, esta película es mejor que **La boda**”. Yo no sé si es mejor o peor, lo que sí se es que está mejor dirigida, aunque la primera siempre será temáticamente más importante que la segunda. **Los platos del diablo** es más consistente que **La generación Halley**, y me permitía despojarme de las armas del director, y es ahí, como tú decías, que la cámara es como sutil, está en el anonimato (Alfonzo, 1994: 31-32) (Negritas en el original).

Desde esta mirada comparativa-evaluativa, Urgelles comentaba los logros alrededor de *Los platos del diablo*. Co-escrita junto al dramaturgo Edilio Peña, producida en 1993 y estrenada en 1995, esta película, en efecto, implica un cambio en una filmografía interesante y variada.

En 1977, codirigió junto a Carlos Rebolledo una de las películas más importantes de la filmografía venezolana (*Alias El rey del joropo*, basada en el libro “Los cuentos de Alfredo Alvarado, El rey del joropo”, de Edmundo Aray.

Posteriormente, realizó *La boda* (1982), película coral donde la visión sobre el paso del tiempo y los cambios en el país se atisban a partir del juego entre el presente y el pasado; luego, por los derroteros del filme policial y la denuncia de la violencia y la corrupción se inscribe *El Atentado* (1985), para después adentrarse en representar los conflictos de los jóvenes en *La generación Halley* (1986). Fue, además, productor del cortometraje *La casa tomada* (1985), basado en el relato homónimo de Julio Cortázar, y *Pacto de sangre* (1988), ambos dirigidos por Malena Roncayolo.

La mediación literaria y la presencia de la literatura narrativa ya habían sido referentes en dos de sus trabajos. (*Alias*)... “no es ficción literaria, es una recopilación de Edmundo Aray sobre los cuentos de Alfredo Arvelo” (Alfonzo, 1994:29), no es propiamente una *transposición* en el sentido más general y mediático del término. La literatura y el mundo de las letras constituyen un ámbito importante para el director:

Aunque no consideraba la literatura como base para el cine, nunca estuve alejado de los libros. Mi primera gran ambición fue expresarme con la literatura. Yo estudié letras y lo abandoné por cuestiones políticas. Escribí cuentos y teatro, pero descubrí que esa disciplina solitaria que exige la literatura no estaba acorde con mi temperamento. Cuando descubrí que podía expresarme igual con el cine pues vi que podía hacerlo rodeado de gente en el mismo proceso de realización (Alfonzo, 1994: 29-30).

Esta cita reviste un interés especial para efectos de este trabajo. Sin pretender forzar los datos biográficos, esta experiencia puede funcionar como un primer nivel del encuentro dialógico entre la literatura de Liendo y el cine de Urgelles. Además de la amistad, Urgelles encontró en el modelo narrativo elaborado por Liendo a la figura de un escritor, más aún, a la de un posible escritor, cuyos delirios se acrecientan en la medida en que queda cercado por su condición de “posible”. El mundo literario no es, en modo alguno, desconocido por el director y, quizá, la figura del escritor retrotrajo al director al principio de una profesión.

Además del gusto por la literatura, en este encuentro destaca la cercanía entre director y autor. Ambos se conocen desde los años sesenta, amigos y compañeros de las mismas causas revolucionarias. La amistad entre ambos, quizá, fue un punto crucial para que Liendo accediera a llevar la novela al cine de la mano de Urgelles, después de haber rechazado dos propuestas similares.

Un último aspecto es que en esta transposición la relación entre cine y literatura se concreta a partir de la idea de “hacer cine” con la novela y no literatura en pantalla (Alfonzo, 1994: 31). Al ser una novela sobre el mundo literario, uno de los logros estéticos planteados por el director y el co-guionista, Edilio Peña, fue el de dar la “sensación en el espectador de estar ‘leyendo’ la película” porque:

Es una novela cuyo tema es la literatura. Es decir, es una película acerca de una novela cuyo tema es la literatura misma. Inclusive, usamos –como homenaje a Liendo cuyo estilo es muy lindo y la novela está muy bien escrita– las voces en *off* casi todas son de la novela, extraídas de ella (1994: 31).²

1.2.- Mediación narrativa y propuesta cultural:

Ahora bien, si en un primer nivel se establece la relación dialógica entre la novela y el filme a partir de las filiaciones personales y profesionales entre ambos autores, la transposición fílmica, en tanto mediación narrativa del texto de Liendo, adquiere una dimensión de propuesta cultural mayor al bosquejar la figuración de la identidad de cierta manera de ser de la intelectualidad venezolana. En ese proceso de permanente re-ubicación y de ponerle nombre y cara a los defectos, para Urgelles la exacerbación de la figura del escritor que es Ricardo Azolar se explica en los siguientes términos:

Hicimos un personaje simpático y es que –cosa que me atrajo de la novela– es una historia sobre nosotros, sobre los intelectuales de Latinoamérica. Aquí todo el mundo, como decía Guillermo Sucre en su famoso artículo en la revista de Octavio Paz, ‘Venezuela es el país con más genios universales totalmente desconocidos’.

Esta especie de desmesura de ambiciones y gloria es romántica, como ese transplante de Europa que somos nosotros (Alfonzo, 1994: 31).

En otras palabras, de nuevo los defectos como colectivo de genios ignotos vuelve a marcar el imaginario identitario de la filmografía venezolana, tanto desde la mediación ficcional de Liendo como en la posibilidad de “alegorizar” sobre esas carencias encontradas y cuestionadas, como en la mejor de las tramas psicoanalíticas que nunca

² Es interesante destacar que a lo largo de la entrevista, Urgelles destaca la participación en el proyecto tanto de Edilio Peña como de Eduardo Liendo, así como de Edmundo Aray, destacado cineasta venezolano.

parecen tener fin. De nuevo, como en el caso de la relación entre Rómulo Gallegos y Rodolfo Restifo ante la transposición fílmica de *Reinaldo Solar*, la novela de Liendo funciona como mediación narrativa para abordar las complejidades de la construcción identitaria de cierto tipo de intelectual venezolano. Vuelve a aparecer un sujeto (hombre, heterosexual, eje del saber intelectual y de la razón) en el que sus atributos hegemónicos quedan lo suficientemente intactos como para que fluyan en su pesadez.

Un último apunte sobre Urgelles y el contexto de producción cinematográfico. La férrea y esperada presencia del cine de carácter político en ciertos festivales de cine, a juicio del director, impidió que *Los platos* fuera vista con otros ojos. En Europa “(e) speraban de nosotros los indios y los guerrilleros” (33). Es conocido el hecho de que según que tendencias cinematográficas algunas películas puedan pasar inadvertidas. Ahora bien, nos interesa destacar la siguiente apreciación de Urgelles:

Creo que **Los platos del Diablo** tiene a corto plazo un futuro poco halagador. Después de Biarritz he decidido trancarla un tiempo. No hay Cuba, no hay Huelva. Me dicen que contiene un lenguaje cinematográfico poco frecuente en estos días. El cine político volverá a caer y **Los platos del Diablo** encontrará su camino. Quizá se venda en televisión, pero ella se abrirá su camino, su historia (33) (Negritas del original).

Lo curioso de esta cita es la confusión entre el cine político y el cine que aborda temas políticos. Todo cine, incluido el de Urgelles obviamente, es político en el sentido de constituirse en una huella-respuesta artística dentro de una cultura determinada. Ahora bien, el director parece referirse al cine de denuncia social y política tan arraigado en la filmografía latinoamericana. Su película, en efecto, se aleja de las tramas donde la corrupción de la clase política se erige como el tema de denuncia por excelencia. En este sentido, representa otro espacio de intimidad, de un sujeto inmerso y perdido en su propia vida, alejado del entorno social y político como el gran metarrelato que condiciona la existencia de los sujetos. Quizá, a esto se refería el director: al cine que apuesta por los dramas mínimos como espacios de reflexión que también pueden abrir una ventana desde la intimidad, para bajar de tono los ya ensordecedores ruidos del difícil entorno socio-político venezolano.

2.- Eduardo Liendo y la intimidad de la escritura

Si dos rasgos esenciales caracterizan la obra narrativa de Eduardo Liendo son su permanente apuesta por mostrar los juegos de la metaficcionalidad y de cómo ésta suele concentrarse en personajes en búsqueda de sus identidades, a través de la permanente refracción y proyección de sí mismos. En su narrativa han ocupado un lugar enunciativo fundamental las voces y miradas de personajes masculinos que sufren algún tipo de delirio que, no pocas veces, se concreta en torno a la máscara y al disfraz. Con variantes y juegos ambiguos, la focalización suele estar centrada en ellos, y fluye la visión del mundo vuelto un caos que llega hasta la locura. La focalización también se centra en personajes marginados, perseguidos, ensimismados u obligados a una mismidad conmovedora. En su narrativa, Liendo ha explorado cosmovisiones singulares de figuras *outsiders*, esos “seres pequeños” que ya habían sido motivos esenciales del imaginario narrativo de Salvador Garmendia, inmersos en las vicisitudes de una cotidianidad codificada, y de la que intentan –por cualquier vía– si no superarla, sí revisarla y desmenuzarla para, desde la dispersión, reencontrar sentidos de pertenencia e identidad.

Ya desde su novela más emblemática y reconocida *El mago de la cara de vidrio* (1973), narró el proceso de descentramiento del sujeto sometido a los poderes alienantes de la televisión. El mundo de la guerrilla urbana de los años 70 fue el eje temático en *Los topos* (1975). El tema del doble y la búsqueda de identidad, como proceso tan necesario como imposible, se retomaron en su libro de cuentos y novela corta *El cocodrilo rojo/Mascarada* (1985), en *Los platos del diablo* (1985) o en *Si yo fuera Pedro Infante* (1989). Asimismo, en su novela *Diario de un enano* (1993) la narrativa de la (des)identidad estuvo diseñada desde la mirada de personajes marginales o marginados que desde lo carnavalesco rompen jerarquías discursivas.

En su novela coral *El round del olvido* (2002), la historia del país se detalla a partir de la vida de tres personajes –el intelectual, el boxeador y la periodista–, hilvanados por una voz narrativa femenina que es memoria y recuerdo de tiempos pasados, en los que la amistad y el amor dan paso a la nostalgia y las pérdidas del presente. En *Las kuitas del hombre mosca* (2005), su última novela, retoma el camino

de la des-identidad y del proceso del doble que, en clave fantástica, articula la metamorfosis de un hombre que se transforma en mosca.

Dentro del proceso de la narrativa corta venezolana de los últimos treinta años, la obra de Liendo, a juicio del crítico Luis Barrera Linares (1997) se incorpora a una de las cuatro vertientes que han caracterizado los derroteros ficcionales contemporáneos, que bien podría hacerse extensiva para la aproximación general a la obra narrativa de Liendo. Los *anecdotos* es el nombre con el que este crítico y novelista –en su ya usual modo de combinar el rigor investigativo con el juego verbal sugerente– ha querido denominar a un grupo de cuentistas para los que el empleo directo del lenguaje a favor de la preocupación por el acto mismo de narrar historias, el humor y las reflexiones metaficcionales han sido, entre otros, los soportes de una escritura de la cotidianidad. Puntualiza Barrera Linares:

Se caracterizan por su incursión en diversas formas y estilos narrativos. Sus ingredientes formales abarcan desde tímidos intentos experimentalistas con el vocabulario y la sintaxis hasta la adopción de exploraciones espaciales incipientes, (...). Buena parte de ellos se sitúa en un punto de vista humorístico (...). Proponen la crítica social explícita y la desacralización de algunos temas y discursos que según la tradición forman parte de “lo literario”.

Se burlan a veces de la autorreferencialidad textual, (...). Son también paródicos y desacralizadores en su mayoría, mediante la adopción de un registro verbal coloquial o familiar (1997: 202).³

Más que una tendencia representativa de una época en concreto, Liendo integra una de las líneas narrativas que junto a Salvador Garmendía, Orlando Araujo, Francisco Massiani, Milagros Mata Gil, Julio Miranda o Guillermo Morón, entre otros, han delimitado en sus mundos escriturales el reinado de la cotidianidad, decodificada en todo su esplendor y miseria.

Siguiendo a Barrera Linares, es posible adentrarse en aspectos clave de la narrativa de Liendo como son, entre otros, el permanente juego intertextual en el acopio

³ *Los surrealeros, los textores y los palabreros* son las otras tres vertientes explicadas por Barrera Linares. Lejos de querer encerrar en conceptos rígidos tanto a los autores como a sus obras, “se ha querido identificar muy seriamente con apelativos humorísticos” (1997: 199), una organización general del cuento venezolano a partir de las orientaciones estilísticas que van desde el extremo experimentalismo –como el de Oswaldo Trejo– el verismo, hasta las combinaciones entre ambas. Barrera Linares parte, en esencia, de las dos grandes categorías dentro del cuento: la mimética y la lírica.

excesivo y exagerado de múltiples textualidades discursivas, que terminan por cuestionar las jerarquías literarias de esos discursos emblemáticos. Asimismo, otra característica es que esta desjerarquización de discursos se realiza a través de la focalización en personajes perdidos en medio de la maraña identitaria, en la que surgen los conflictos entre un yo en permanente refracción hacia el otro, el doble y las máscaras. Otra clave fundamental es la presencia del juego paródico – junto al humor y la ironía– que en tanto síntesis bitextual (Hutcheon, 1985), permiten consolidar la reflexión metaficcional y metacrítica, así como la apuesta intertextual.

Responder qué somos es, pues, la pregunta que redimensiona tanto las reflexiones sobre el imaginario identitario como la exposición de los planteamientos metaficcionales. Pregunta que abarca la identidad tanto del sujeto como de la literatura. Por ello, de este contexto interesa revisar cómo desde *la docta ignorancia hacia el serio ludere*, se juega seriamente a que los sujetos somos discursos, y que nuestra (des)identidad y alteridad se construyen desde la fuerza atrapante de esos mismos discursos.

2.1.- *Los platos del diablo: sobre el arte de (no) novelar*

En *Los platos del diablo* las particularidades de este jugar seriamente residen en el hecho de centrarse en la figuración y el imaginario del mundo del escritor y de la literatura como vía para mostrar los artificios de la ficción.

Desde el comienzo de la novela, la pregunta sobre quién narra pasa el juego (aparente) entre un narrador extra- heterodigético y la voz del personaje Ricardo Azolar, quien parece escribir desde la cárcel su confesión –parte de la novela que leemos– sobre cómo realizó, primero, el asesinato del escritor Daniel Valencia y, segundo, el plagio de su novela. Sin embargo, progresivamente, el juego enunciativo se reafirma en un narrador extra-heterodiegético que narra focalizado desde Ricardo Azolar la vida de este escritor mediocre, que plagia y asesina como opciones extremas para alcanzar la fama y el éxito públicos.

Lo interesante, sin embargo, es sembrar la duda sobre quién narra: “Durante el trayecto de regreso a la prisión trató de encontrar el verdadero punto de partida, porque

en su imaginación la realidad adquiriría, por momentos, contornos ficticios” (12)⁴ y “desde su entrada a la prisión tuvo el propósito de escribir un testimonio revelador. Sería el definitivo enfrentamiento con la palabra, esa gran culpa que lo condujo a la ignominia, al mismo centro del abismo” (13).

En inicio *in extremis res*, el narrador testigo focalizado en Ricardo muestra al personaje en su afán por escribir los hechos tal y como sucedieron. Ésta es la primera pista (falsa) que refiere a la posibilidad de que lo que vamos a leer, el recuento de los hechos, lo escribirá desde la cárcel: porque “(l)a historia estaba fatalmente malograda por la realidad. Debía ser narrada –pensó– de manera sobria, directa, como un reportaje, evitando los acentos patéticos que deforman la naturalidad” (14).

Que escribe se refrenda en ocasiones porque estando en la cárcel suele pedir papel a su carcelario. Sea el narrador testigo o el personaje-narrador, lo narrado –la vida de Ricardo– se realiza siempre en tercera persona: “Nunca de la mano del escritor surgiría una página hermosa evocando los primeros miedos, los silencios, los secretos rencores padecidos. Sólo durante algún tiempo hubo encanto y sorpresa en las fugas prohibidas hacia el parque” (15). De hecho, luego sabremos que antes de ir al tribunal por segunda vez para la rectificación de la condena, Ricardo ha dejado ordenados unos papeles, el libro que ha escrito durante las pocas semanas que ha durado su estadía en la prisión temporal.

Desde aquí se vislumbran dos posibilidades: que el narrador extradiegético nunca ceda, en realidad, la voz narrativa al personaje, o que Ricardo se narre a sí mismo como otro, desde fuera. En ambos casos, el presente se detiene para insertarse el largo *flash-back* en el que se recontarán los hechos del asesinato y del plagio; el presente volverá desde la celda y al final, cuando el presidiario ha culminado una novela y es asesinado por su ex pareja Sindia Santos.

La primera operación narrativa se manifiesta de modo más contundente dado que el narrador extra-heterodiegético se irá mostrando como tal a medida que pase a juzgar al personaje. Se evidencia, especialmente, a partir del momento en el que Azolar destruye la obra original de Valencia y como un juez implacable seguirá al personaje: “En la celda *el falsario* reconstruía ese paréntesis de espera” (78), “El *falsario* no

⁴ Todas las citas han sido extraídas de la edición de Monte Ávila Editores Latinoamericana de 1992.

pronunció el discurso acostumbrado” (95), “*El carácter del impostor* sufría estados depresivos” (106), “*El farsante* se sumió en un silencioso sobresalto” (110), son algunos de los juicios con los que el narrador acusa a Azolar.

La estrategia del juego se avizora cuando, en principio, se interrelacionan dos modelos: el modelo biográfico de la vida del escritor, que deviene en asesino asesinado, y el modelo de novela policial en la que se ordenan los hechos. El *flash-back*, en efecto, va desde momentos tormentosos de su infancia, la soledad de su adolescencia y la adultez, marcada por el afán de escribir y alcanzar el éxito literario, hasta su declive final y su muerte. Datos biográficos en interacción con el suspense de cómo y por qué sucedieron los hechos.

Ahora bien, ya sea el narrador extra-heterodiegético –que nunca cede la voz narrativa– ya que Ricardo se vea como otro y así se narre –al menos en lo que se refiere sólo al *flash-back* insertado, porque el inicio y el final son propiamente del narrador primero–, lo notorio es el proceso de desvelamiento de la intimidad del personaje fraguada en la exacerbación de aquellos discursos que le otorgan identidad en virtud de una poderosa fijación en su mediación.

Finalmente, a los datos biográficos y el estilo policial se une otro modelo, esta vez, proveniente del imaginario romántico del escritor, como es el de la figuración del escritor atormentado: figuración obsesiva y delirante sobre un personaje mediocre convencido, como veremos luego, sobre el poder de la palabra y la razón literarias. Interesa, en este caso, explorar cómo la identidad literaria se construye a partir de la constante mediación narrativa y referencial, en una apuesta tan seria como paródica y performativa, siguiendo el inicio *in extremis res* del argumento de la novela.

Básicamente, abordamos dos tipos de intimidades. Una se refiere a la intimidad de la escritura y la otra a la escritura de la intimidad. Interrelacionadas entre sí, la primera muestra los mecanismos de construcción del acto de novelar, de escribir ficciones. La otra explica la representación del personaje de Ricardo, cuya subjetividad está presa de los discursos de los otros. Veamos cómo operan ambas intimidades, siempre sujetas al dominio del narrador, siguiendo el argumento en el ritmo del modelo biográfico en torno a la vida de Ricardo Azolar.

2.2.-Intimidad de la escritura: parodia y performance

Hablar de la intimidad de la escritura al mostrarla como artificio de construcción ficcional podría ser superficial, como apunta Michel Foucault en su artículo “El pensamiento del afuera” (1999a). Para este crítico, la literatura, en sentido estricto, no pertenece al “orden de la interiorización” sino al pasaje del *afuera*:

La literatura no es el lenguaje que se aproxima a sí mismo hasta el punto de su brillante manifestación, es el lenguaje colocándose lo más lejos de sí mismo; y si, en esta puesta «fuera de sí», desvela su ser propio, esta repentina claridad revela una distancia antes que un repliegue, una dispersión antes que un retorno de los signos sobre sí mismos (1999a: 299).

Entender así la ficción occidental, continúa Foucault, nos coloca ante el hecho de que no se busca la verdad, sino a apostar por la dispersión de la palabra en la que “desaparece el sujeto que habla”, poniéndose así en cuestionamiento la propia existencia del sujeto ante la “experiencia desnuda del lenguaje” (299).

Consideramos que esa desnudez de la palabra, fuera del control para operacionalizar la razón en ese estar disperso del lenguaje literario, no contradice ni excluye la posibilidad de articular un nuevo nivel de confrontación que aparece en la novela de Liendo. Nos referimos al hecho de que es posible la colisión de dos epistemes sobre el lenguaje. Es decir, al mostrar los artificios de construcción ficcional se especifica el orden de la intimidad, porque los modelos discursivos y escriturales convocados –y parodiados en algunos casos– muestran las operaciones desde las que se construye la propia novela. Asimismo, ésta es una intimidad diseñada, *precisamente*, por el poder disperso del lenguaje literario, por su ser inasible, por su riqueza y heteroglosia, por una abierta apuesta por la libertad y pluralidad discursivas, por la condición *externa o fuera de sí* del lenguaje. La intimidad discursiva deriva en un juego intertextual donde se apunta hacia ese lenguaje literario como parte de la propia creación ficcional, pero este espacio lo que hace es perpetuar esa condición *especial* del lenguaje literario, al que muestra tanto en su concentración como en su dispersión.

Pero este afuera del lenguaje ¿en qué medida puede leerse como parte de una ficción sobre la pérdida de discursos o de metarrelatos en un contexto postmoderno? En otras palabras, tanto con la dispersión como con la represión del lenguaje literario nos

enfrentamos a otras lecturas sobre una narrativa venezolana que en la década del '70 y, especialmente, en los '80, se ficcionaliza sobre las pérdidas de los sentidos identitarios. Ésta es la postura de Beatriz Gonzalez Stephan que, en su artículo "Narrativa '80: Discurso populista e imaginario social en la Venezuela petrolera" (1990), afirma que buena parte de esta narrativa se caracteriza por poseer como matriz dominante

una presencia casi reiterada de un léxico acentuadamente de carga negativa, que configura isotopías que giran alrededor de la muerte, el vacío, desapariciones, persecuciones, fracasos, soledad, hundimiento, estar atrapado, cansancio, polarizaciones entre cielo/infierno, poder volar, suicido, búsqueda, deambular, percepciones inverosímiles de la realidad, situaciones circulares, tiempo estancado, asfixia, enajenación, utopías que se deshacen, mundos fantasmagóricos (10).

Catálogo extenso y general que la autora centra en relación al discurso populista de la Venezuela petrolera, en la que la narrativa metaforiza los niveles de pérdida de credibilidad ante los grandes discursos socio-políticos y, especialmente, de la capacidad del "productor de ficciones" para desde la ironía o la exageración desarrollar "una conciencia crítica y no menos escéptica de este contexto" (13). Sobre esto volveremos luego.

El despliegue del lenguaje del afuera no deja de ser interesante en una novela relativamente breve. Citas textuales y referidas de escritores y pintores, chismes, comentarios, fragmentos de cartas, titulares de prensa, predicciones, historias breves, dedicatorias, títulos de obras literarias, crítica literaria, reiteraciones de frases ya dichas por los personajes, fragmentos de la investigación policial, son algunos de los intertextos diseminados. Aparentemente, la literatura, en general, aparece como un caos; sin embargo, su represión en la figuración de un escritor tan alienado como fracasado, en la novela, o tan enajenado y marginal, en la película, nos enfrenta a la desestabilización de la figura del pensador (Balló, 2000) que funciona simbólicamente como el quiebre de la razón positivista al tiempo que la proclama.

2.2.1.- *Insultos y presagios: descubriendo al asesino*

Al inicio, mientras es llevado al juzgado, una muchedumbre insulta al asesino. Tartufo, vocifera uno, mientras Ricardo ve "al crítico literario Gregorio Palma (burlado

escritor del ensayo *En el dédalo mágico de Ricardo Azolar*)” (11), y piensa por qué Tartufo en lugar de Caín (12).

El primer discurso burlado ante un plagio no reconocido es, obviamente, el de la crítica literaria. Sin duda, simboliza uno de los discursos más serios y reconocidos del ámbito cultural. Burlar a un crítico es, de algún modo, burlar toda una institución del saber. Pero las referencias a Tartufo y a Caín centran el por qué de una burla imposible de ser descubierta: Tartufo, el gran impostor y Caín, el asesino, fijan la identidad del personaje mediado por esas referencias. Ante un impostor y asesino, la crítica literaria se desplaza hacia el margen de la ineficacia, se topa con su límite, pues son acciones que sobrepasan el análisis de un texto y engloban a la figura de un hombre antes que a la de su ser escritor.

Pero, al discurso científico o académico de la crítica literaria le acompaña uno de sus dobles: el intuitivo o mágico-religioso. Mientras va a la cárcel, el narrador apunta: “Se cumplía así la predicción del extraño quiromántico de Zurich: ‘Tendrás un día luminoso y un repentino eclipse’. Los diarios vespertinos registrarían la noticia en primera plana. *Condenado ‘El buitre’ a la pena máxima*” (13).

Refiriéndose al oráculo en *Edipo Rey*, Gerard Genette (1989a) plantea que es “un relato metadieético que desencadena la máquina de cumplirlo” (298); así en *Los platos...* la predicción del quiromántico y la de la prensa señalan el derrotero de todas las demás referencias. Éstas se cumplen en el personaje en una especie de atrapamiento discursivo en el que se ponen en juego, al menos, tres aspectos: primero, citar diferentes tipos de autores y discursos deviene en la definición identitaria del personaje escritor, dado que en cuanto tal debe conocerlos; éstos le otorgarán credibilidad pública. Segundo, esas fuentes e intertextualidades se vuelcan sobre el personaje para restringir su mirada; el oráculo se cumple, y cada cita o referencia se devuelve, como golpe del destino, al que las enunció. Y, por último, cada cita que atrapa al personaje esparce al lenguaje y a la literatura; estas *intimidaciones* se exhiben como espirales sobre sí mismas y como artificios de construcción narrativa.

2.2.2.- *En torno a cómo ser escritor*

El narrador se encarga de ofrecer otro grupo de citas y modelos en permanente recursividad, que apuntan a la parodia del escritor. El largo *flash-back* contempla, con

algunas intervenciones desde el presente, un orden cronológico que va desde algunos fragmentos de la niñez y adolescencia –donde se muestra la paulatina pasión del personaje por la literatura–, hasta algunos momentos de su vida adulta en la que desea escribir su obra maestra.

La infancia de Ricardo es un modelo irónico del niño ensimismado y atormentado por la terrible figura de un perseguidor “(h)arapiento, de barba entrecana y mugrienta, y un ojo vacío” (16). El ensimismamiento se reitera en la adolescencia y es la excusa –¿tópico? – para que los libros ocupen un lugar protagónico en su intimidad poblada, ahora, de múltiples imaginarios:

Fueron seguramente el más importante hallazgo de su adolescencia durante los lentos años donde no parecía ocurrir nada fuera de la rutina escolar. Al principio, la curiosidad y el tedio lo llevaron a indagar en ese material relegado. Después se inició la insospechada aventura de la lectura atendiendo solamente al estímulo de la intuición (...). Y luego una amable sensación de recompensa al concluir cada obra, como de secreta apropiación de algo que no se poseía antes de comenzar y *ser de alguna manera modificado por la página escrita* (17-18, énfasis nuestro).

Enfatizar en la modificación de la página es recalcar en el deseo por la huella del otro en el cuerpo físico y emocional. Esta marca escritural representa el eje desde el cual se configura toda la ampliación de la intimidad de la escritura en el personaje y en la novela como metaficción. Para lograr su identidad, Azolar persigue la quimera de ser permanentemente cruzado, modificado y sellado por los discursos de los grandes escritores y sus obras literarias:

Así surgió el personal reto de leer sin demora, para lograr una quimérica comprensión superior apuntalada en un simple sofisma: si en cada una de las obras se ocultaba (o se revelaba) lo esencial de una vida, leerlas era una forma de apropiarse de todas las vidas, de experimentar todos los sentimientos, de pernoctar en todos los lugares. Una manera idílica de sustituir la inmediatez de las propias vivencias a cambio de una abarcante realidad ilusoria (18).

La apropiación de una vida es, justamente, el epicentro meta y ficcional: los discursos modélicos de los escritores, como grandes paradigmas de la literatura, se presentan desde la parodia en la imagen del escritor mediocre. Éste fagocita los

discursos de los otros. La mimesis en tanto imitación por el discurso del otro, hace que los modelos literarios lo expliquen como personaje y como ficción.

De la intimidad de la escritura y de la literatura y de éstas como mediaciones de la intimidad del personaje escritor se manifiesta, pues, la obsesión. Este escritor delira y se piensa: “como un continuador de la fecundidad narrativa de Balzac o del genio tortuoso de Dostoievski” (19). O, también,

Sabiéndose desprovisto de privilegios dados y bienes de fortuna, aspiraba a poder decir algún día como el viejo Rousseau: “Sólo soy grande cuando escribo”. Y estos ídolos que le mostraron el camino de la perennidad, lo internaron, también en las tinieblas, abandonándolo luego en el vacío. O quizá todo estaba ya definido en la fatalidad de su ser, y el verdadero mensaje, que nunca quiso escuchar, se encontraba en la admonición de Lorenzo Barquero: “Yo he conocido muchos hombres –tú también seguramente– que a los veinte y pico de años prometían mucho. Déjalos que doblen los treinta: se acaban, se desvanecen. Eran espejismos del trópico”. Esa podía ser su biografía (19).⁵

Por la vía de la ironía se representa la figura de un personaje que desea ser escritor, pero éste se aviene al uso más típico del imaginario: el escritor huraño, gris, serio, voraz lector, angustiado ante la página en blanco. De hecho, cuando Ricardo conoce a su escritor modelo –el ya famoso Daniel Valencia– se dice que, “al parecer no era necesario arruinar la propia vida para escribir una buena novela” (29), en clara alusión al modelo romántico cercano al modelo de escritor decadentista y atormentado como condición para la creación literaria.⁶

⁵ Esta referencia explícita al personaje Lorenzo Barquero, tomada de *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos, es otro aspecto del carácter paródico. Por un lado, la referencia a los espejismos del trópico como contexto que genera enfermedades delirantes y fantasías preformativas, aparecen también en la novela y el filme *Reinaldo Solar*, ya analizados. Ahora bien, considero que la coincidencia en los nombres de ambos personajes me permite establecer que Reinaldo personaje es un modelo lejano de Ricardo Azolar, que nutre el paradigma del escritor perdido en virtud del entorno mirado como enfermedad. Por otra parte, Gallegos es de nuevo un modelo parodiado de modo serio, es decir, sus palabras en tanto escritor-novelistas funcionan como uno de los muchos paradigmas a los que Liendo retrotrae como parte de su juego metaficcional.

⁶ Sin la intención de alcanzar el éxito literario, en la biografía ficcional de Enrique Vila-Matas *París no se acaba nunca* (2003) se hace referencia a cómo en su juventud se había creado todo un imaginario sobre el contexto del escritor. Cierta aislamiento, cuando no distanciamiento, marca una intimidad sufridora, acompañada de una actitud crítica y bohemia, aderezada, además, con ropajes y gafas negros. Sublime auto-parodia, sinónima de postura vital para afrontar la escritura literaria. Hay un amplio catálogo de obras en torno a la figuración del escritor serio y marcado por la soledad y la concentración insumisa. Pienso, por ejemplo, en *Muerte en Venecia* de Thomas Mann, *Carta a un joven poeta* de Rilke, *El retrato del artista adolescente* de Joyce, *El amor conyugal* de Moravia, *La tarde de un escritor* de Peter Handke,

En este sentido, la inserción paródica⁷ del modelo del escritor se da a través de la inversión irónica (Hutcheon, 1985), es decir, desde el mismo momento en que se convocan algunos de los tópicos de las biografías de los escritores, al tiempo que una cierta desjerarquización de la seriedad de sus referencias. En tanto giro paródico, el modelo de escritor es citado tanto para desprestigiar su “modelo” de fácil clasificación, como para restituirlo en su densidad imaginativa. En el distanciamiento crítico que Linda Hutcheon plantea, la parodia da cuenta de la recuperación respetuosa de esos modelos literarios y de la crítica mordaz hacia la mediocridad del ambiente literario.⁸

Con rigor, podemos plantear que Azolar es parodiado por el narrador como un personaje minado, atravesado de –y por– los discursos literarios. Es colocado en permanente adosamiento identitario con personajes de la ficción: “(trató de establecer su semejanza con el abyecto personaje de Molière” (12). Este empeño por buscar(se) a través de los otros se cumple con Daniel Valencia. No es posible olvidar la condición lectora del personaje. Su identidad es performativa gracias al proceso de permanente identificación que como lector realiza sobre los discursos literarios. Tal y como afirma Ricoeur (1999), las recepciones de los relatos generan modalidades de identificación en las que el lector puede someterse a las “propias variaciones del sí mismo” (228), en un juego permanente de construcción performativa de la identidad. Este juego de identificaciones no está exento de equívocos y peligros, uno de estos es, precisamente, el extravío:

esa especie de continuo errar entre los modelos de la identificación opuestos a los que se expone la imaginación. Además, no contento con extraviarse, el sujeto que busca su identidad se enfrenta, nuevamente mediante su imaginación, a la hipótesis de la pérdida de dicha identidad (229).

Donde van a morir los elefantes e Historia personal del “boom” de José Donoso o Diana o la cazadora solitaria de Carlos Fuentes, entre muchos otros. *El libro del desasosiego* de Fernando Pessoa, sin duda, otro de los grandes emblemas de la representación del escritor sufriente.

⁷ Seguimos la definición de parodia como inversión irónica que Linda Hutcheon plantea: “Parody therefore, is a form of imitation, but imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text (...) is, in another formulation, repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity” (1985: 6).

⁸ Parodia diferente aunque complementaria, se realiza, por ejemplo, en el cuento “Leopoldo (sus trabajos)” de *Obras completas (y otros cuentos)* (1959) de Augusto Monterroso, donde la mediación de la literatura colapsa en su función gracias al humor que rodea la figuración del personaje. Éste en su adolescencia, como Azolar, “había concedido todo su tiempo a las letras. Su pensamiento estaba fijo en la literatura”. Ambos son contra-figuras de aquellas grandes personalidades, pero mientras Leopoldo “adolecía, sin embargo, de un defecto: no le gustaba escribir” porque, entre otras excusas “primero hay que vivir” (2002: 71-72), Ricardo, en cambio, escribe en la cárcel, aunque no para el lector.

Extravío que se comprende mejor aún con el telón de fondo de una narrativa como la Liendo, que, junto a escritores venezolanos como Gabriel Jiménez Emán, Chevige Guayke, Luis Britto García, José Napoleón Oropeza, Ángel Gustavo Infante, entre otros, representan esos adjetivos de la pérdida o la crisis de identidades y de subjetividades descentradas, sin arraigo o en delirio, ante megaproyectos fracasados y regulados por una retórica hiperbólica.⁹

En esta parodia del escritor mediatizado por poderosos discursos, los referentes mediatizadores se despliegan en proyección y refracción del personaje. Acaso, el mismo delirio del escritor, nos recuerda algo del delirio de Poe. Pero de algunos de los escritores mencionados en la novela, al nombre de Rousseau, por ejemplo, podría unirse el del personaje tanto por su manía de persecución como por la erudición que lo caracterizó para ser un hombre de cultura; de Diderot, quizá, la experiencia de la cárcel, además de ser identificado como un comediante mediocre. De Henri F. Amiel, el refugiarse en la escritura como una vía para superar la insatisfacción personal, no poca timidez y la angustia ante la frase: “‘Todo lo que es debe manifestarse, y lo que nunca se ha manifestado no era nada’” (51) tomada de su *Diario* para señalar su incapacidad escritural. De Rilke, imprescindible en cualquier proceso de aprendizaje del escritor, podría vincularse a partir de la sensación de soledad y aislamiento aunado a la constante reflexión sobre cómo configurar el mundo externo bajo códigos estéticos. De Felisberto Hernández, cuya marginalidad se siente como propia, además de ser uno de los intertextos que recalcan el juego entre la construcción de la memoria y la escritura experimental. O, por último, es el personaje que se pregunta sin creatividad para responderse: “A quién esperaba Samuel Beckett cuando escribía su drama” (66).

Todos estos modelos discursivos reunidos imitan desde la diferencia. Se desvían de la norma estética (Hutcheon, 1985: 35) y, al reinsertarse, su devaluación da lugar a la mixtura crítica. Todos estos rasgos confluyen en la figura de Azolar: él padece cada una de estas vivencias. Lo que, por otra parte, representan no a todos los escritores, sino a aquél fijado dentro de la paradoja del sufrimiento por la creación y el éxito literario.

⁹ Este mismo principio –aunque por otros medios– vale también para la novela y el filme *Reinaldo Solar*: su identidad preformativa lo llevará a extraviarse y a decir “no soy nada”. Pero a diferencia del Azolar fílmico, que sí se encontrará a sí mismo en la escritura final de su novela en la cárcel, los Reinaldo Solares quedarán al final de sus días preguntándose quiénes son en medio de una guerra fracasada. Esto implica la *inoperancia* de sus mediaciones literarias, de sus ilusiones o de sus refiguraciones.

Hay que añadir que, además, a excepción de la mención a Virginia Woolf, el resto de los referentes literarios son de figuras masculinas.

Para establecer este rasgo de la intimidad e identidad de la literatura, el narrador coloca el juego discursivo en un punto de seriedad desde el personaje, o, en otras palabras, jugar al *serio ludere* y a la *docta ignorantia* ya mencionados. Mientras los discursos fluyen y se entreveran, el personaje cree fielmente en ellos. Entonces, se abren dos intimidades: la de la escritura y la del personaje. Mientras la primera consistirá a lo largo de la novela en el despliegue y diseminación de citas e intertextos, la segunda se estructura a partir de datos de la vida de Ricardo Azolar en su “lucha” por alcanzar la fama literaria; es en esta última donde se incorpora el modelo de la biografía del escritor parodiado. Ambas conviven en una doble lectura crítica sobre la mimetización, rasgo que, según González Stephan (1990), caracteriza a la narrativa de los ‘80 que metaforiza

los mecanismos que operan en el mismo discurso populista: el relato tautológico, las situaciones circulares, el juego de los espejos, desdoblamiento, mimetizaciones, discursos que avanzan ilusoriamente sobre una parálisis semántica o estructural, situaciones detenidas en el tiempo, textos con una referencialidad desvaída” (13).

La riqueza que impulsa al personaje a subsumirse seriamente en esos discursos genera su permanente intimidad refractada, su enajenación. Al mismo tiempo, en esa mimesis encuentra su mayor quiebre pues no sabe cómo escribir una historia mientras parece hacerlo. Así, de modo tópico la angustia creativa aparece en este modelo de escritor frustrado:

Ricardo Azolar intentó una y otra vez el asalto a la página blanca de enorme fauce abierta. Confiaba todavía en el polen de la imaginación (...). El punto de génesis puede ser ese sombrero azul bastante viejo que alguien abandonó en una caja de manzanas a la puerta de una frutería. Y la pluma permanece segundos suspendida, mientras surge el color definido de un tinte de cabello, quizás un rubio ceniza, o mejor, ligeramente anaranjado (55).

Su intimidad es escritural, y sólo aflorará en la cárcel, es decir, después de haber destruido su propia vida; confirmándose así la consigna parodiada de la destrucción de la vida del escritor como fuente de inspiración literaria.

Pero la estocada intensa del juego del narrador se genera cuando pese a todas estas mediaciones, o, precisamente, por ellas, se coloca la parodia de un escritor que desea escribir pero del que jamás se lee nada. Es decir, la parodia del escritor radica no sólo en su modelo de hombre huraño y destruido, o en su incapacidad para escribir sino, también, en no colocarse ningún fragmento de su obra. Por ello, la salida es la mimesis absoluta con el personaje de Daniel Valencia.

En efecto, Ricardo nada escribe. A diferencia del personaje de Eduardo Torres en la novela *Lo demás es silencio (La vida y la obra de Eduardo Torres)* (1978) creado por Augusto Monterroso que cuenta con la *fortuna* de que el juego paródico alcance por igual tanto a sus escritos, aforismos, apotegmas y conclusiones, entre otros discursos, en un delicioso juego entre lo obvio y lo retórico, como a los que lo conocieron (amigos o críticos).

Sin embargo, si Eduardo Torres se configura como representación paródica del intelectual escritor gracias a la exacerbación del buen decir y de la retórica, Ricardo Azolar lo hace por la vía contraria: el narrador lo controla de tal modo que su escritura no aparece para identificarlo sino para eludirlo, para dejarlo al borde de su propio deseo.

Se conoce que ha publicado dos libros, la novela corta *Sortilegios del loco* y el libro de cuentos *Fiesta en el lupanar* –gracias al estímulo de Lisbeth– pero su escritura es un acertijo: lo que escribe desde la cárcel mientras mira los reportajes sobre su crimen queda en manos del vigilante, como veremos al final.

El juego intertextual se combina con la parodia de un escritor mediocre y, a la vez, ambos componentes celebran la exterioridad inasible aunque imprescindible de la mediación de las identidades literarias. Si éstas son las premisas de la intimidad de la escritura, la de la escritura de la intimidad se basa, precisamente, en la seriedad con la que son asumidas las mediaciones literarias para la conformación de la identidad del sujeto-personaje. La escritura de la intimidad del personaje es representada en permanente refracción, y Valencia no es más la culminación de un proceso identitario des-figurado.

Con todo, esta intimidad de la escritura conserva un sitio hegemónico para el propio narrador. Es decir, la construcción del narrador como controlador de la mirada y de la voz del personaje no se expone a la fractura de su estatuto. El personaje escritor

que no escribe, aunque lo parece, o que batalla en su búsqueda por escribir(se) ficciones no se confunde con el narrador o con el autor.¹⁰

2.2.3.- Voces femeninas

La vida del personaje, entonces, se manifiesta gracias a la mediación literaria y narrativa. Su sexualidad, por ejemplo, era reprimida porque cree que “(e)n la soledumbre encontraba firmeza, haciendo suya una confesión de Balzac: ‘Perteneían – las mujeres codiciadas– a bobalicones que no hubiera querido yo para mí como porteros’” (21). La enajenada intimidad se concreta en identificar la ficción como espacio real de experiencias amorosas. Por eso, importan más las “Colettes, Beatrices, Antonietas, Lucrecias, Justines, Lottas, Bovaries, hasta que se hicieran presencia sus legítimas amantes. Sin embargo, entonces, era un pésimo histrión” (21).

Como la escritura, la mujer ideal es una quimera, un deseo regulado en amantes fraguadas desde la figuración del doble. Porque el imaginario femenino se identifica con Lisbeth Dorante y Sindia Santos, anverso y reverso, respectivamente, de la experiencia amorosa de Ricardo. La primera es musa e inspiración, el amor culto e imposible y, con el tiempo, una amante sumisa. La segunda, amante maltratada, inculta y, con el tiempo, víctima y verdugo de Ricardo.

Lisbeth interviene apoyando la promoción del antihéroe. Como musa inspiradora y facilitadora del trabajo creativo, las citas en torno a ella no pueden ser sino desde una visión elitesca de la literatura. El arte, en general entra gracias a ella y sus amigos. En casa de Malva Granados, poeta de la peña literaria, suenan las referencias fílmicas de *Viridiana* o *El año pasado en Marienbad* o las pictóricas sobre “Rubens, Tamayo, Chagall, Del Bosco, Vassarely, Botero, Soto, Borges” (32). Fue a ella a quien Ricardo

¹⁰ Operación que sí ocurre, por ejemplo, en la narrativa de Alfredo Bryce Echenique. En *Tantas veces Pedro* (1978) el personaje escritor no escribe aunque lo intente. Además, se produce una confusión entre el narrador, el personaje y el autor, en una narrativa del yo que se vuelve sobre sí misma. En *El hombre que hablaba de Octavia Cádiz* (1985) el juego implica al propio autor que con su nombre atraviesa la ficción. En *Los platos...* no existen intenciones de confundir las voces como parte de una estrategia de autorreferencialidad metaficcional. El narrador narra a un personaje que quiere escribir y juega con éste, colocándolo al borde del delirio de las mediaciones de otras voces y modelos. La obra narrativa de Mario Vargas Llosa también se ha caracterizado por la confusión entre la figura del autor, la del narrador y la del personaje, tal y como sucede en *La tía Julia y el escribidor* (1977), *La historia de Mayta* (1984) o *El hablador* (1987).

oyó decir algo “sobre la exculpación de la muerte en *El extranjero* de Albert Camus, una de las novelas cortas de su predilección” (35).

Focalizadas desde Ricardo, el conjunto de referencias delinea los cuerpos femeninos de Lisbeth y de Malva Granados. Este territorio corporal entrará en conflicto con un cuerpo varonil desgastado e incapaz de hacerle frente a otra masculinidad tan deslumbrante como la de Daniel Valencia; más que el doble, Ricardo será su mal doblaje.

Pero todo este ambiente de refinada inteligencia y de cordialidad diplomática se adelgaza sobre las líneas del cuerpo de Sindia Santos. Las múltiples referencias en torno a Lisbeth contrastan con el único discurso que Ricardo le escribe el día del bautizo de su libro de cuentos. Se trata de una dedicatoria –tan predictiva como paródica– que escribe mediado como está por los discursos. Apoyado en “su papel de trasnochado D’Annunzio” escribe “Para Sindia Santos en el primer encuentro, que nunca sabemos hacia dónde va. R.A.” (39).

Reiterada y recordada, en ese círculo atrapante en el que se convierten los discursos, la dedicatoria le pesará a un Ricardo cada vez más ofuscado ante su incapacidad para escribir y ante una mujer a la que convierte en su amante–víctima de sus maltratos verbales. Si ella aumenta su frustración, él exagera aún más su baja autoestima al enterarse –por un chisme, discurso apropiado– de la relación amorosa entre Daniel y Lisbeth.

Una última referencia sobre el ámbito amoroso resulta, por demás, esclarecedora de cómo los discursos se acoplan a las emociones. Ante la relación amorosa de Lisbeth y Daniel, la rabia de Ricardo se canaliza, en un principio, en un tópico sobre la posible homosexualidad de Daniel. Para ello, un nuevo tópico aparece en la novela: las referencias a García Lorca y a Oscar Wilde. Aquí, la perspectiva es la de una disminución de la masculinidad –papel más que tradicional de la mirada machista. Lisbeth le dice a Daniel:

–‘Tienes el ángel de García Lorca’ – dijo. Pero Azolar, queriendo ser sarcástico, agregó: ‘Y quizás la fuerte inclinación de Oscar Wilde’.
Adivinando el sentido malicioso, Valencia se apresuró a responder: ‘Pero no todas sus tentaciones, Ricardo’ (43).

Confirmada la virilidad, la homosexualidad queda en el tópico del dardo envenenado, de la ofensa camuflada. Lorca y Wilde resultan ajustados al marco viril y masculino. Válido es reconocer que Wilde será retrotraído como artífice de la teoría y crítica literaria.

2.2.4.- Sobre la crítica

Ya se mencionó la parodia sobre el discurso de la crítica literaria burlada ante el plagio de Ricardo. También el narrador se endosa esta función al evaluar el trabajo de Ricardo. Se conoce no lo escrito por éste, sino la impresión crítica del narrador, en un nuevo giro de elusión de la escritura literaria desplazada. Ricardo logra escribir y publicar su libro de cuentos *Fiesta en el lupanar*, al que el narrador describe de esta manera:

Narraciones breves de ambientación urbana habitada por personajes grotescos, maniáticos, marginales, funambulescos, noctámbulos, que buscan el escape hacia el absurdo. Textos bien trabajados donde, por la naturaleza del tema, hubiese sido deseable un poco de humor negro. Pero no fue un intento malogrado (38).

La crítica literaria, seria e irónica por igual, funciona como micro historia, como otro anzuelo para intentar el arraigo identitario que remite a los sentidos de la figuración del personaje y de la metacrítica sobre la propia novela. En esta performance identitaria de la literatura llama la atención el diálogo imaginario a través de las citas textuales entre Oscar Wilde y Jean-Paul Sartre.

Es un apartado que registra un tono distanciado y reflexivo sobre qué sucede con los escritores novatos, relatado, además, a través de un nuevo desdoblamiento. El texto inserto comienza así: “El escritor novicio corre el riesgo del extravío” (51), el narrador toma una distancia mayor y agrega un nuevo relato, esta vez imaginando a alguien que escucha una conversación entre los dos escritores. Diálogos imaginarios con extractos de sus obras, ordenados para confrontar la función social propuesta por Sartre con la función artística preconizada por Wilde:

SARTRE: El escritor «comprometido» sabe que la palabra es acción; sabe que revelar es cambiar y que no es posible revelar sin proponerse un

cambio. Ha abandonado el sueño imposible de hacer una pintura imparcial de la sociedad y la condición humana.

WILDE: Ningún gran artista ve nunca las cosas como realmente son. Si lo hubiera, dejaría de ser artista (54).

La performance pasa, primero, por colocar citas sin referencias, descontextualizadas y reinsertadas a modo de diálogo a través del tiempo. Mediación de dos escritores para representar, a modo de debate metacrítico, asuntos básicos en torno a la creación literaria (crear en el aquí y el ahora o la evasión a paraísos artificiales), las funciones del escritor (compromiso o esteta), el sentido de la escritura (autenticidad o mentira del arte), etc. Interesante es acotar que el estilo de Azolar, en su incesante búsqueda del estilo perfecto para la creación de una obra maestra, estaría más en la línea de la visión wildeana de la literatura, si no fuera porque lo importante no es desarrollar el *afuera* del lenguaje literario, sino el triunfo personal. No hay entorno social o literario con el cual comprometerse porque prevalece la violencia del autor megalómano, como personaje y como modelo.

Sin embargo, al colocar este diálogo-reflexión-documento, se vuelve a plantear de modo metaficcional que no hay un documento, fórmula, estilo o camino que garantice la respuesta sobre cómo escribir, y que aún hay muchas interrogantes por resolver sobre la importancia del autor y de la identidad –“¿Valía menos *El lazarillo de Tormes* por ser de autor anónimo?” (100) –. Consideramos que Liendo desarrolla esta línea mostrando su propia regla: escribir historias, incorporar e imaginar las voces de los otros y disociar al personaje en ese trayecto novelesco.

2.2.5.- *Kafka: un cuadro, una mirada, un testigo*

“Acaso extrañaba la fotografía de Franz Kafka (...) que presenciaba todos sus movimientos. Esa fotografía era el mejor testigo de sus lecturas de náufrago” (20). Referente visual, escritural y experiencial, la fotografía de Kafka colgada a la pared sostiene y atraviesa a Ricardo. Si al principio es un testigo, luego, por ejemplo, el trato con Lisbeth le ayuda a liberarse de esa imagen claustrofóbica, para, después, mostrarse erudito al referirse, cuando gana el premio literario, a “la integridad de Franz Kafka” (86) y, finalmente, recordarla en la prisión para adosarle su crimen: “Al cruzar el pasillo

con el inspector Rojas a su lado, recordó la fotografía de Kafka y tuvo la convicción de que ése era el verdadero asesino” (129).

Esta imagen no sólo sirve para coadyuvar a la ampliación de la subjetividad de Azolar –la misma ampliación que darán los primeros planos que, no por azar, caracterizan la estética fílmica escogida por Urgelles. Los cruces remiten siempre al anverso y al reverso de la imagen: figuración de escritor como perseguidor, escritor atormentado hecho, además, tormento de la escritura por el personaje; víctima del delirio y victimario del delirio del éxito. Imagen fija para que se descentre la subjetividad y marque la ductilidad del espacio visual al ritmo de ese vaivén existencial y delirante. La imagen de Kafka sirve, además, como espacio de un deseo siempre postergado: verla es tanto preguntarse sobre el arte literario como el salto al vacío del silencio.

Eduardo Liendo no sólo juega a representar la dimensión identitaria de la narrativa en la que se contempla al lenguaje como una fuerza discursiva inagotable y poderosa, brillante e inasible por los caminos *de la razón imitadora*. Ésta es precisamente, la razón que sostiene al personaje y la que se impone desde la fragilidad del delirio y las angustias. Así, representación y mimesis o, modelo performativo y modelo mimético interactúan de manera recíproca desde el orden de la lógica del narrador y el desorden de la lógica del personaje. Porque, no hay que olvidar que estos discursos convocados siguen descansado en la figura del narrador; su estatuto no se pone en cuestionamiento. En este sentido, el único metarrelato sostenido es el de la confianza en el narrador; mientras los grandes discursos desconciertan y descentran el saber hacia múltiples aristas, el narrador conserva su saber. Así, de modo paralelo funciona, por un lado, la desjerarquización del saber y, por el otro, su puesta en orden desde el juego por parte del narrador. En su orden para narrar la pluralidad, el personaje hace el movimiento contrario: deambula enloquecido a lo largo de las variaciones discursivas e imaginativas.

2.2.6.- *El tiempo de la metalepsis*

Si las mediaciones de grandes escritores conforman la identidad también múltiple del sujeto personaje para descentrar el lugar del saber discursivo, su cronotopo se constituye en función de la refracción Refracción en la que la intimidad se cierra

para concentrar todos los tiempos y los espacios de los otros y, al mismo tiempo, desvanecer cualquier referencialidad.

En el juego enunciativo es fundamental el papel de los tiempos: la novela continúa con el relato de la vida de Azolar y finaliza cuando éste muere asesinado por Sindia Santos. En otras palabras, empieza cuando está en prisión temporal mientras espera la rectificación de su pena; cuando va de nuevo al tribunal –ya con la novela terminada que escribe mientras está allí– Sindia lo asesina y entre ambas comparecencias han pasado más o menos unas cuantas semanas. Dentro de este lapso, Azolar–reo se internará en la literatura de la que no puede librarse.

El recuento de esa vida comprende algunos datos de la infancia y la adolescencia para extenderse unos años de su edad adulta centrados a partir del momento en el que conoce al que sería su víctima: Azolar tiene 31 años y Daniel Valencia tiene dos años más que él, y llega a ser un escritor consagrado a los 40 años. La amplitud de este tiempo es de 9 años; la duración, de varios momentos a lo largo de ese tiempo. La primera fecha clave es la del 14 de septiembre de 1978, día del asesinato de Valencia; lo que ubica a la trama a lo largo de la década de los ‘70 hasta principios de los ‘80.

Que la novela pertenezca a la narrativa de los ochenta, ya supone intentar comprenderla en la zaga de escritores *anecdóticos*, según la clasificación ya referida de Barrera Linares. Asimismo, se inscribe en la tendencia de una narrativa sobre sujetos descentrados en un contexto desvaído, siguiendo a González Stephan (1990). No es casual la casi nula presencia de un contexto socio-político. Además de diseñarse como narrativa de la construcción de un sujeto escindido, la ausencia de un arraigo social o de un tiempo estancado, como planteaba la autora ya citada, habla de una intemporalidad surcada por la explosión de mini tiempos: el de los otros.

Por esta razón, el tiempo discursivo se coloca como una u-topía: alcanzar la fama antes de los 40 años. Culto a la juventud que supone detener el tiempo psicológico y apremiante de Azolar quien se interna en las marcas temporales de los discursos y biografías de los otros para proyectar el suyo. Además de la admonición del quiromántico de Zurich: “Tendrás un día luminoso y un repentino eclipse” (72), paralipsis que nos detalla un futuro ya conocido, también se “Tomaba demasiado en

serio una chanza de Bernard Shaw: ‘Después de los cuarenta años todo hombre se convierte en bribón’” (27).

La metalepsis también se cumple en la admonición del personaje de Lorenzo Barquero –cita de *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos: “ ‘Yo he conocido muchos hombres –tú también seguramente– que a los veinte y pico de años prometían mucho. Déjalos que doblen los treinta: se acaban, se desvanecen. Eran espejismos del trópico’. Esa podía ser su biografía” (19). La referencia a Gallegos se establece entre la seriedad de sus personajes dominados por una visión determinista y la ironía de la predestinación como registro inapelable del destino, en una época desde la cual ya no hay paradigmas a respetar, o esos grandes discursos se vienen abajo en un contexto postmoderno. En este sentido, la novela y el filme, como veremos, se emparentan con la película *Reinaldo Solar* porque, en los tres textos, la palabra se exagera hasta que deja de decir algo. Charlatanería quejosa y rimbombancia en el decir unen, entonces, a estos imaginarios masculinos.

El personaje alcanza su utopía por la vía del asesinato. O, mejor aún, alcanzar la fama es, ante todo, el lugar de la dis-topía para realizar el deseo utópico de ser escritor. El tiempo y el espacio del personaje están, entonces, refractados y proyectados porque su cronotopo es el de los otros múltiples que sólo pueden ser fagocitados en un espacio físico carcelario –tópico, además del escritor apartado del mundo mientras se hace escritor:

El encierro no lo intimidaba. Desde el momento en que cruzó la reja presintió que se hallaba en una perfecta cámara del tiempo fracturado, donde nunca se avanzaba hacia el día siguiente, pero se reproducía con increíble nitidez lo que había sido, los punzantes fantasmas de la memoria. Sobre esa pared amarillenta podía contemplar la inutilidad de lo pasado. Y la celda no superaba en sobriedad al lugar donde habitó por varios años después de abandonar la casa paterna (19-20).

El tiempo y el espacio son sinónimos de cárceles, incluso antes de estar en ellas. El espacio físico está marcado por libros, por la biblioteca de rigor de erudición y su intimidad por las historias de esos libros. De ahí que la consecuencia máxima de este delirio sea el descentramiento permanente del sujeto porque el tiempo y el espacio “real” están condenados a la alusión. No hay contexto social sólo porque se trate de una

subjetividad descolocada, sino porque queda eludido como mecanismo de afirmación de la megalomanía. Es una intimidad conflictiva dado que su encierro es menos un lugar para la creación que para ocultarse.

2.2.7.- *Daniel Valencia: la iteración y el doble*

Todo discurso insertado se des-historiza porque esta subjetividad lo descontextualiza y reitera hasta convertirlo en pliegue de su propia intimidad. Esta estrategia de iteración se intensifica en el personaje de Daniel Valencia, última mediación forjada por el plagio y el asesinato.

Además de las referencias pictóricas, una de las que mejor dibuja a Valencia es la de Felisberto Hernández, repetida tres veces a lo largo de la obra. La primera vez es dicha por él, en el primer encuentro que tuvo con Ricardo: “Valencia tuvo una remembranza de Felisberto Hernández: ‘Debemos rescatar o reencontrar *El caballo perdido* –dijo– dejar existir libremente nuestros fantasmas, los que nos pertenecen” (26). No en balde, es la imaginación al poder y el poder de la imaginación lo que encierra el nombre del escritor uruguayo.

Posteriormente, Ricardo recordará la referencia, mientras lee el único borrador de la novela de Daniel, a quien ha visitado para hablarle de su sequedad creativa. Ante esa obra maestra cree reconocer la referencia velada al escritor uruguayo, además, de que le resultará insultante el consejo de Valencia de “convertir la sequedad en una materia aprovechable”. Y, finalmente, repetirá la frase durante la ceremonia de entrega del premio internacional, de la editorial “Cosmos”: “Debemos rescatar el galope de *El caballo perdido*” (86).

Para Gerard Genette, Marcel Proust desarrolla un juego de construcción basado, entre muchos otros elementos, en la diseminación narrativa (1989a: 111) que consiste en los cambios producidos entre una frase dicha y su reiteración posterior. Al ritmo de las reiteraciones de Felisberto Hernández –de cita casual a rasgo de erudición– se producen los cambios de Ricardo hacia Daniel. Aquél termina por ser la reiteración discursiva de éste.

Hay dos puntos en los que la novela se separa de los modelos de los grandes narradores y sus ficciones sobre escritores. El primero es la presencia de un escritor del

que no leemos nada y, el segundo, de uno que asesina y plagia como últimas alternativas para conquistar un lugar en la historia de la literatura; es decir, la exacerbación paródica de la mediación identitaria. Su función se vuelve diferida porque en ella subyace otro de los grandes *leit motiv* de la obra de Liendo: el ser otro como mediación de su propia identidad. O, el ser otro para con el disfraz, engañar por la vía rápida a la colectividad, según la sintonía populista de Gonzalez Stephan (1990). Por estas razones, el modelo paródico del escritor adquiere su máximo quiebre cuando se exagera la figura del doble desde el lado más abyecto. Aquí es cuando Ricardo pasa a ser un personaje marginal antes que un escritor mediocre.

La necesidad de enmascararse se concreta en el deseo por el escritor modélico que, para colmo del estereotipo, seduce a Lisbeth Dorante, la musa de Ricardo. Daniel es el objeto del deseo porque su imaginario es inversamente proporcional al de Ricardo. De hecho, si algo habría que apuntar como gesto paródico es la simetría en los dobles complementarios: Ricardo-Daniel o Lisbeth-Sindia. Pero del tema del doble, destacamos, concretamente, la operación del plagio como máxima representación y esplendor de la intimidad refractada.

En efecto, Daniel accede a prestarle a Ricardo el único borrador de su novela. Encantado por la lectura de tal manuscrito, su devolución no se realiza porque, por elipsis, se sabe de la muerte misteriosa de Daniel –atropellado en medio de la calle. Ricardo, entonces, decide plagiar ese material.

No obstante, la desaparición física de Daniel se suple con su presencia discursiva en algunos fragmentos de un manuscrito. El encargado de develar su escritura es el personaje del comisario, figura de autoridad por la que accedemos a los momentos de duda y sequedad que también padeció Valencia. Algunas frases de los archivos privados del escritor son las siguientes:

esas disertaciones resultan pedantes; por eso mi propósito de recrear “el mundo de la pintura” con medios literarios me parece frecuentemente una idea desatinada y, por supuesto, completamente inútil. Sin embargo, llevo casi tres años en esa tentativa, en esos Arenales... El (los) personajes (s) debe ser uno y múltiple, es decir, en metamorfosis constante. Tomar un pintor como modelo sería una biografía tramposa; debo, por el contrario, apresar rasgos de muchos como un verdadero buitre y que el resultado sea un poco el alma del pintor (108).

En este espiral identitario, el manuscrito de Valencia da una clave de toda la novela. No sólo es la dilucidación del problema de la creación literaria sino que, como cita premonitoria que enrosca al texto, se cumple en Ricardo por el lado menos creativo. A través de Valencia se expone el artificio de construcción de Azolar así como el eje de reflexión del uso de las voces ajenas: ser uno y múltiple, el yo y el otro de Rimbaud, la metamorfosis como parte de un proceso existencial que atormenta tanto como permite conocer los límites propios. En Valencia, como en Liendo, la voz del otro no subsume la propia, sino que ésta se proyecta en su permanente negociación con las otras. Es el cambio no mimético ni imitativo sino de autocreación y descubrimiento individual.

Después del plagio, estas frases se convierten en la sombra de Ricardo de modo tal que, ahora, se leen en el reverso de su metamorfosis. Después del asesinato, cuando ya comienza su plena identificación con Valencia piensa:

Podía desaparecer, destruir la propia sombra, olvidar para siempre a Ricardo Azolar. Otros hombres vivían varias existencias; en un punto crucial mudaban de piel como ciertos reptiles y recomenzaban el ciclo. Pero él no había matado para eso. Nunca hubiera sucumbido a la envidia, ni a los celos, ni al afán de riqueza. Sólo una fuerza podía arrastrarlo más allá de toda moralidad: la gloria literaria. Y en un apartamento de Caracas, oculto en el fondo de una despensa, lo esperaba un manuscrito inédito que, quizás, apresaba en la red de las palabras el alma del otro, el que quería ser (73).

El fin último es el manuscrito: “No lo obsesionaba el recuerdo del crimen, sino la suerte del manuscrito” (74). La literalidad de la muerte del autor esbozada por Michel Foucault en “Qué es un autor” (1999b), se produce en dos niveles porque, antes de saber que asesina al autor, Ricardo elabora otro ritual cercano al asesinato como es el superponer su voz y su intimidad a las de Daniel. La intimidad escritural de Azolar es producto de la violación de la del otro:

En el proceso de traspaso asumió cabalmente la responsabilidad del verdadero autor. Suprimía o sustituía adjetivos, eliminaba párrafos, agregaba oraciones, modificaba los rasgos exteriores de algún personaje. Por último cambió el título original, *Arenales*, por otro de connotación filosófica: *La tentación del abismo*, (una frase extraída del arsenal de Lukács) (74-75).

Con todo rigor, Azolar hace algo más que un plagio. Su máximo triunfo es haber fracturado las fronteras un texto original y su borradura o copia. Los aportes nuevos son tan valiosos como los originales porque, de lo contrario, esta obra no le hubiera dado el éxito literario que, en efecto, logró alcanzar, a través de la legitimización dada por los premios nacionales e internacionales (Premio internacional “Cosmos”; guiño al premio Planeta).

El juego interdiscursivo se plantea tanto desde la parodia como desde la sátira. Aiguendo a Linda Hutcheon, cada una apunta a un blanco (nivel pragmático) que se da en la novela:

Este caso particular del entrelazamiento puede seguir dos direcciones posibles, debido al hecho de que el “blanco” apuntado por la parodia es siempre otro texto o una serie de convenciones literarias, mientras que el fin de la sátira es social o moral y, por consiguiente, extratextual (1992: 184).

Si la parodia sostiene el juego escritural, la referencia a los premios y a la crítica literaria favorables a Ricardo están del lado del blanco satírico. La retórica de la premiación constituye parte de la burla extratextual a una de las instituciones culturales más sólidas en la legitimización de todo escritor.

Porque, aún cuando se descubre el plagio, los críticos avalan la obra restaurada como una unidad y creen –así queda– que es la “original”; sin embargo, ésta no existe y eso dispara aún más la megalomanía de Azolar. Después de sustituir el epígrafe bíblico por uno del *I Ching* –uno de los dos fragmentos que leemos de la novela –el otro será el pasaje que lo delatará– para Azolar: “La mayor profanación del manuscrito original fue su destrucción por el fuego” (75). Esto genera una situación paradójica que termina por ridiculizar la idea de la restauración de la verdad post-crimen, porque él sabía:

que la supuesta “verdad literaria” también era falaz. El título original (*Arenales*) nunca resurgiría. Algunos fragmentos incorporados eran ya inseparables del conjunto. Varios pasajes suprimidos no dejaron rastro y una reflexión escrita por su mano acompañaría la novela hasta el fin (90).

Reescritura, traducción, apropiación.¹¹ Como bien afirma Foucault (1999b) es ya frecuente el parentesco entre la escritura y la muerte. Y se manifiesta en la “desaparición de los caracteres individuales del sujeto escritor” dado que éste “desvía todos los signos de su individualidad particular”. Más allá del propio desvío de Valencia, Ricardo lo desvía a él y obra original jamás se restablecerá; máximo alcance de la des-identidad a través del doblaje.

En tanto sujetos, podemos preguntarnos por nuestras borraduras y cruces; pero la pregunta ante el original sólo adquiere mayor fuerza cuando la “originalidad” del otro es el centro del deseo a ser cruzado por ella. Azolar roba al otro su espacio escritural y, no conforme con ello, intenta deshacerse de sí mismo. Cuando le anuncian que ha ganado el premio internacional:

se preguntó cuál podría haber sido a reacción de Daniel Valencia estando en su lugar. El era ahora el endemoniado albacea de su obra, heredero de su fama y amante de su mujer. Simplemente: el otro. Aquella mañana lluviosa un hombre había muerto sobre el pavimento: Ricardo Azolar (81).

Como dice Foucault, ahora toca “ocupar el papel del muerto en el juego de la escritura” (1999b: 334). Su “posible” originalidad está en no mermar la obra que tiene en sus manos, antes bien, sus cambios hacen que la calidad original no disminuya. De la misma manera, él iniciará un proceso de cambio, de adquisición de nuevos hábitos y costumbres dadas por el otro: llega a ser crítico de pintura, afición máxima de Daniel; se muda de habitación ahora a un piso amplio, en cuyo corredor principal se coloca una pintura de Valencia que éste regaló a Lisbeth, su nueva compañía. En todo esto subyace una originalidad tramada desde la obsesión, la megalomanía y la muerte.

2.2.8.- *El triunfo de la síntesis*

Después del éxito de la novela plagiada se produce una síntesis de muchas de las referencias ya mencionadas como parte de su proyección pública como un gran lector. Así, en la entrevista que le hacen al obtener el premio de literatura:

¹¹ Imposible eludir el hecho de que cada uno de estos términos se han empleado en el debate sobre las transposiciones fílmicas. En este sentido, la novela de Liendo ya es todo un juego paródico sobre el mundo de las citas, los originales, la copia y, en definitiva, sobre la noción de “texto verdadero”. Quizá, debido a la rigidez de estas nociones, no es casual que en la mayoría de las películas basadas en textos literarios la crítica –literaria o fílmica- se empeñe en buscar al original antes que plantearse problemas como las borraduras, las tachaduras o la *desaparición* de la novela, sin menoscabar el producto fílmico.

Ricardo Azolar podía argumentar con propiedad; se había amamantado durante años en el conocimiento de las contradicciones implícitas en el oficio del escritor y las refería de modo erudito. En el inventario puso de manifiesto que Tolstoi, trabajador diurno, desconfiaba de la nocturnidad de Dostoievski. Citó de memoria párrafos del atormentado epistolario de Gustave Flaubert. Rememoró la plácida circunstancia en la que, al rozar su boca con la servilleta, Marcel Proust tuvo la primera visión de *A la búsqueda del tiempo perdido*. No olvidó señalar el ejercicio estilístico de Stendhal, leyendo las páginas del ‘Código Civil’ para obtener la sobriedad y la precisión en la prosa de *Rojo y Negro*, y el penoso aislamiento de Melville persiguiendo incansablemente a *Moby Dick* en el encierro de un apartamento de Nueva York (86-87).

Ya, sin embargo, no extraña alguna referencia citada sin nombre propio: “es preferible una novela policial lograda a una epopeya fallida (esta última frase había sido dicha antes por Alejo Carpentier, pero no se ocupó de reconocerlo” (87). Hemos citado en extenso esta figuración pública porque supone pasear por el imaginario de la erudición tan aplaudido, precisamente, en la *res publica*. Se exhibe es el lado serio de la parodia, la eficacia del saber fragmentado y disperso pero legitimado *como tal* en tanto signo del conocimiento. En este sentido, este discurrir literario muestra su función social, no sólo por lo que posee de figuración, sino, especialmente, porque la *res publica* se sustenta sobre esa operación que reitera, una vez más, el lugar emblemático de la literatura en la cultura. La mimesis y la mediación de esos discursos en la identidad del escritor -lector son premiadas en público.

2.2.9.- *La intimidación del otro*

“La obra que tenía el deber de aportar la inmortalidad ha recibido ahora el derecho de matar, de ser la asesina de su autor” (1999b: 333) plantea Foucault en su explicación sobre la desaparición del autor y la presencia de su obra. La obra de Valencia hace que Ricardo lo asesine; pero su plagio regresa para condenarlo a él.

Después del plagio, las referencias que apoyan la construcción meta y ficcional de la novela descansan, fundamentalmente, en las que provienen de intimidaciones lejanas a Ricardo. Si Ricardo es ahora Daniel Valencia, éste pasa a ser el perseguidor y regresa como espectro discursivo para restablecer su lugar.

La muerte y la locura son dos de las referencias delineadoras del principio del fin. Ambas aparecen mediadas por el escritor Camus y el pintor venezolano Armando Reverón, pero no extraña que ahora las referencias a Dostoievski en *Crimen y Castigo* o *El proceso* de Kafka sean los soportes estructurales del relato policial.

Para hablar de la muerte y la locura están Malva Granados y Lisbeth. Ricardo recuerda que Malva dijo: “La muerte, casi gratuita, sin ningún énfasis, la muerte simplemente, creo que eso lo que me conmueve en la novela de Camus” (92). Por su parte, Reverón, el pintor de la luz, queda como imagen del artista subsumido en el mundo de sus creaciones pictóricas; a Ricardo, sin embargo, le asusta de Reverón “ese desprendimiento absoluto; esa fe en el arte por encima de todo. Sin duda, fue un actor de los que no regresan” (92).

Muerte y extravío que cercan la figuración de Ricardo toda vez que, de nuevo, una simple dedicatoria pone en escena a Graciela Jiménez, una ex novia de Daniel. Lo importante de su figuración es que ella restablece la verdad, paradójicamente, a través de un borrador. “A *Graciela Jiménez, la de las pecas radiantes, Ricardo Azolar*” (96) es la dedicatoria-piropo que le permite a Graciela transformarse en el punto de orden, gracias al regalo de su intimidad en forma de carta borrador, en la que ella le explicaba a Daniel las razones del rompimiento del noviazgo. El fragmento del borrador fue, a su vez, incorporado por Valencia a la novela que Azolar plagió. Antes de confirmar sus sospechas y acudir al comisario, Graciela decide ir a ver a Azolar al que interpela por el siguiente fragmento:

Lo tengo aquí subrayado: mire usted. Hay un momento en que uno de los personajes, Lisandro, dice: *Juntos subimos a los Platos del Diablo, y yo sentía que algo había cambiado; era la decisión de una mujer que deseaba volar y explorar los volcanes. Cuando te anuncié con tristeza una pronta separación, lo comprendiste así. Y yo me quedé para siempre con esa mirada del pintor flotando en el espacio abierto.* ¿Es una cita textual? (97).

Las respuestas de Azolar son *correctas* desde el punto de vista de las posibilidades de cualquier escritor: “es parte de un diálogo ilusorio” (97) o sobre la imagen de “los platos del diablo” dice que es “una metáfora poco feliz; igualmente pudo decir (el personaje) el Sombrero de Dios” (98). Los platos del diablo es, con rigor, una metáfora, pero, como recuerda el personaje de Eduardo Torres del epígrafe, Azolar

sufrió la “injusticia” de que la Naturaleza (¿el país?, ¿la nación de discursos populistas o de intelectuales ignorados? ¿*los otros?*) no lo dotara de otra idea que la del plagio.

Graciela es parte de la textualidad íntima de Valencia, el espacio intransferible e inviolable del cualquier sujeto; forma parte de los recuerdos de Valencia transformada, además, en un personaje: es el personaje del personaje que trae las pruebas de cómo y por qué ella dejó de ser la persona para convertirse en el personaje. Es, también, parte del engranaje del discurso dentro de sí mismo, reiteradamente.

El título de la novela se revela como la clave del descubrimiento del asesino. Los platos del diablo es, como bien dirá Graciela al comisario, un referente real, unas construcciones rocosas del parque natural El Ávila de la ciudad de Caracas. La doble “realidad” de este referente le da el toque de gracia a un personaje ensimismado del exterior. Es interesante reflexionar sobre el hecho de que Azolar se descubre tanto por un episodio perteneciente a la exclusiva vida íntima de Valencia, como a su falta de conocimiento ante un lugar público (el parque donde está la construcción). Es decir, no sólo es la intimidad de la escritura del otro la que genera, al principio, la sospecha, es también esa otra realidad, la del espacio público natural, la que implica pasatiempo o recreación, actividades excluidas de la vida atormentada del escritor; otra manera de escamotear cualquier anclaje conocido del entorno.

El fragmento no sólo es un borrador, sino la borradura que viene a restablecer parte del lugar original de la intimidad escritural. De este modo, la misma operación que destruye a Azolar –la intimidad de la escritura– es la que logra salvar, en parte, la memoria de Valencia por la vía de una escritura intimista como lo es la carta de la separación. Este episodio se reitera en el filme, como se verá luego.

En síntesis: si la figuración de Ricardo se construye desde los mecanismos de alienación y ósmosis de los discursos, la de Valencia pone en entredicho si en realidad muere un autor. Aún su palabra vive, sólo que ahora ya no existe sin la huella de su contrapartida. El autor, pues, queda como emblema del saber intelectual tan legitimado como burlado; tan presente como ausente.

2.2.10.- *Ante el abismo de las citas, sólo queda citar*

Sobre cómo descubrir el plagio –que no el asesinato– las frases y citas giran en torno al manejo de las fuentes de investigación. En efecto, fragmentos del informe policial, testimonios de un testigo, citas policiales, referencias a *El proceso*, o titulares de prensa anunciando que el plagio lo cometió un reputado hombre de letras. Pero, de nuevo, esta arquitectura de citas se construye desde la base de las medias verdades. Como en todas las demás, cada cita es una pista ambigua.

El informe del lingüista apunta a que el plagio es presumible; el testigo nuevo es un hombre con un ojo de vidrio que algo oyó y vio el día del arrollamiento de Valencia, y el comisario se arriesga a adelantar un titular de prensa para hostigar a Ricardo a quien cree sospechoso del plagio: “‘hombre de letras’ y que seguramente su desenmascaramiento impactará a la colectividad” (121).

En el interrogatorio con la policía, Ricardo espera “no ser un nuevo cliente de *El proceso*” (111) dado que no entiende por qué es llamado a declarar. Sin embargo, es a través del comisario donde se inserta la presencia del personaje criminal por excelencia, Raskolnikov, y le pregunta a Ricardo su opinión sobre los motivos de este personaje. Esto es lo que afirma Ricardo:

‘Si no ando mal de la cabeza, Raskolnikov suponía que esa justicia personal era admisible aplicarla contra ciertos seres degenerados y Daniel Valencia tenía una inteligencia privilegiada. Su asesino, si es que fue asesinato, no pudo ser jamás un Raskolnikov’ (117).

La referencia literaria, curiosamente, desmarca al personaje. Además de referirse a él mismo, pues no asesinó a un degenerado, el modelo literario se dispone más bien como soporte de la ficción policial. Ahora bien, con el comisario se añade una pieza novedosa dentro del imaginario identitario del personaje y de la ficción. Marca la atmósfera en la que quedará el juego final de citas en la novela. En el interrogatorio que le hace a Ricardo al pedirle un borrador de su novela, dice:

–Vivimos en un mundo que está lleno de riesgos y pícaros. Por lo mismo, como decía Napoleón, ‘muchas veces ha salvado la fe, pero más ha salvado la desconfianza’.

- No parece usted tan inculto como dijo. Los ignorantes no citan de memoria a Napoleón.
- Son frases que a uno se le van pegando en el camino. Con cincuenta frases buenas en el cerebro es más que suficiente (113).

“La lengua es un sistema de citas” responderá uno de los personajes de “Utopía de un hombre que está cansado” (1977) de Jorge Luis Borges, en un marco en el que la reiteración discursiva al infinito ya es, en sí misma, una cita que ahonda aún más el juego de citas. Ese *más que suficiente* del comisario podría ser otra cara de este juego abismal. Frases que se pegan, como hojas obstinadas del otoño o pegamentos insufribles, todo como por casualidad inusitada pero nada inocente. Los discursos están afuera, dispersos, sin dueños, circulando como transeúntes anónimos en cualquier calle, también anónima. Se trata de restarle importancia a esas frases al darles un matiz utilitario: no todo, sino un buen trozo de conocimiento basta para sortear la vida.

Lo interesante es que se pone en cuestionamiento no tanto qué es la ignorancia, sino en qué consiste la erudición, al representarse un personaje –el comisario– que media tanto la referencia literaria como la crítica al libro de Ricardo: “Leí uno de sus libros de cuentos, *Fiesta en el lupanar*. Me parecieron excelentes. Sería una lástima que no escribiera más” (124).

Con las reiteraciones (comisario y perseguidor, hombre con el ojo de vidrio y pesadilla del niño Ricardo, foto de Kafka) queda la des-identidad: al recordar su fotografía antes de ser llevado por segunda vez al tribunal Azolar “tuvo la convicción de que ése era el verdadero asesino. Pensó que ya no era el otro, ni él mismo. Sólo una muestra de la admonición de Lorenzo Barquero. Un espejismo de alguien. Tenía cuarenta años” (129). Ser un espejismo que, ahora, da entrada al pasado puesto que Ricardo acude a la policía a confesar el crimen:

Daniel también reconoció el *Fiat* desde lejos, a pesar de la lluvia. Bajó de la acera y cubrió su cabeza con el periódico. En ese instante, en una maniobra impulsiva desvió bruscamente el automóvil hacia la derecha y hundió el acelerador. Con el ruido de la lluvia apenas se escuchó un golpe seco al impactar el cuerpo (...).

Cuando estacionó frente al edificio de la editorial comprendió cabalmente que era un asesino (126).

Narrado de modo directo y conciso, atropellar a Daniel cierra la historia del asesino para abrir la del escritor, puesto que será en la cárcel donde Ricardo escriba su novela. Deja un manuscrito allí mientras es llevado al tribunal para la rectificación de la condena. Antes de entrar al edificio, Sindia Santos le dispara y lo asesina. Su gran obra queda en manos del carcelero a quien aquél tanto despreció. En un último giro, se vuelve a recentrar el problema de la creación literaria y se deja en vilo la pregunta sobre qué es una obra literaria. En la celda, el vigilante tartamudo recoge las pertenencias de Ricardo y ve la obra “recuperada” de Valencia:

Desde que escuchó decir al director que robar ese libro fue el motivo del asesinato mantenía la intriga por lo incomprensible. Todos los que había conocido –él mismo–, mataron por celos, odio, dinero, venganza o locura. Por eso no entendía que alguien pudiera hacerlo por algo de tan poco valor. Pero tal vez –pensaba– era un libro sagrado; porque hubo un tiempo en el que los hombres mataban o morían por *La Biblia* (...). Encontró sobre la mesa las páginas escritas por el prisionero. Seguramente ahí estaba su historia (...). Las cogió del lugar y decidió no entregarlas al director. Si lograba hablar con un periodista, quizás por esas hojas obtendría algo (129-130).

¿Qué es la literatura? Acaso, sistema de citas, abismo de voces y de mediaciones identitarias que se arraigan en el sentido mismo de la existencia, sólo para cuestionarlo dos citas más allá; convenciones al uso y al culto; plagios recónditos cuyos sentidos, parece ser, reafirman la difusión de la barrera entre una original y su borrador.

Que el original quede en manos de la superstición y el utilitarismo, en manos de un personaje marginal y marginado hace que, de modo crítico, la esfera del saber ya no sea patrimonio de unos cuantos, sino que está ahí para que circule con la convención que la rijan. Al final, la marginalidad como garantía del saber libresco queda entre la escritura –desconocida– de un Ricardo ya asesinado y un vigilante –ex reo marginado por Ricardo– que roba al libro como último gesto crítico, y de nuevo circular, en el que el saber queda a merced del más “avisado”.

Si atendemos a González Stephan (1990) cuando plantea que el escritor de esta época retrata la marginalidad o la periferia, en parte porque se siente identificado con

ella y, en parte, porque “al recrearla en su escritura genera el espacio de una práctica social alternativa al discurso del poder” (15), el libro final queda en un no-lugar, deambulando en su construcción a ver quién termina por darle el sentido –final– de su existencia.

Muerte del autor y asesinato del escritor. Si éste queda subsumido en el olvido, aquél termina trasvasado por una huella imborrable. Plagios identitarios y discursivos, reiteraciones múltiples de frases, acumulación excesiva de citas, hiperbolización de la escritura como lugar tópico del prestigio, pérdida y extravío; parodia del escritor que escribe sin ser leído y que, al mismo tiempo, escribe su propia muerte. Así, de manera circular, la palabra y la escritura atrapan sin garantizar encuentro alguno. Intimididades de la escritura que sólo remiten a sí misma, en un espejeante juego des-identitario y subjetividad descentrada. Todo parece estar a merced del afuera y del repliegue discursivo. La última escena es la del sujeto perdido y sin arraigo, en una búsqueda desesperada, delirante e infructuosa por encontrarse.

3.- *Los platos del diablo* en el cine: la reivindicación del escritor

Si atendemos al modelo narrativo fílmico y en el modo en que se representa el imaginario íntimo de la escritura y del personaje, el resultado es una progresiva estela de diferenciación que aproxima al texto de Urgelles a la *versión libre* como transposición fílmica. Las diferencias que trataremos de exponer así lo confirman; sin embargo, en tanto versión libre –es decir, a su modo– se aproxima al texto o, más bien, se inserta en la misma corriente del texto literario en la que se cuestiona la figuración del escritor mediatizado por la identidad narrativa. Asimismo, aunque los finales son diferentes, vuelve a estar en el centro del debate ese “palabrerío inútil” que cerca la figura del escritor como referente debilitado, aunque necesario, de un saber intelectual que apuntala a la cultura.

Los textos narrados por la voz *over*, la secuencia argumental, el conflicto del escritor escindido, plagiaro y asesino, la presencia del doble son algunos aspectos que remiten a la novela. La fidelidad –y, a veces, la literalidad– funciona como operación ajustada a los pliegues de la novela. Pero, al mismo tiempo, estos elementos

considerados dentro del modelo narrativo, en general, confirman desde su cercanía su propio fundamento diferencial.

De nuevo, más que precisar la tipología, interesa dar cuenta del movimiento pendular que potencia el carácter fronterizo de la práctica de transposición; es un ir y venir que se impone al considerar, al final de cuentas, que la base es dialógica y que colocar las voces supone intentar orquestar de la mejor manera, cómo se encuentran. Atendamos, entonces, a algunos parámetros que registran esa frontera movediza –que no necesariamente frágil– entre ambos textos.

3.1.- *La intimidad visualizada del escritor: el narrador*

Primera secuencia: Desde la primera escena, se marcan las operaciones visuales, temáticas y estéticas que regirán al filme, por lo que su función resulta una declaración de principios. Lo primero que vemos es la apertura de una máquina de escribir en la que se inserta una hoja en blanco. Escena marcada por primeros planos sobre la hoja, el teclado o las manos, la ampliación del espacio se marca por la toma de la fotografía de Franz Kafka; puesta en escena que se complementa con la voz *over* diciendo las siguientes palabras:

Esta es la historia de una obsesión literaria. Del destino de un hombre que en delicioso delirio se pensaba como un continuador de la fecundidad narrativa de Balzac o del tortuoso genio de Dostoievski. Su relación con el tiempo estaba marcada por la premura en alcanzar la ambición de prestigio alrededor de los cuarenta años. Por eso desdeñaba los ejemplos que exaltan el éxito tardío y consideraba hipócrita todo reconocimiento póstumo. Pero no lograba escribir nada valioso... ¡¡¡Nada!!! Y sólo Franz Kafka miraba inmutable el abismo de su desesperación en aquellos tormentosos días de sequía creadora. Entonces recurrió a aquellos primeros miedos de la infancia.

Lo primero es la carta de identidad del relato insertado: la historia de un hombre que desea escribir. Para ello, a continuación se verá refrendado por la secuencia de un niño perseguido por un hombre con un ojo de vidrio. Es un narrador, en principio, extra

heterodiegético que asume la escritura y la voz de lo que escribe focalizado¹² en el personaje que desea ser escritor (figuras 1–2).

Desde lo que esta voz *over* dice mientras *alguien* escribe, el primer juego de la enunciación es la presencia de dos narradores. El narrador cinematográfico (Neira Piñero, 2003), implícito, meganarrador o gran imaginador “que «habla» cine mediante las imágenes y sonidos” y el narrador explícito, intradiegético que “sólo relata con palabras” (Gaudreault y Jost, 1995: 56).



1



2

Figuras 1 – 2. Los marcos de la ficción literaria: la obsesión y el otro

Este narrador verbal relata lo que escribe mientras vemos su escrito. De modo tal que todo el filme será un *sub-relato o segundo relato* –siguiendo a Gaudreault y Jost (1995).¹³ Es decir, hasta un poco antes del final, la voz *over* aparecerá hasta en quince ocasiones para marcar la instancia narrativa desde sus juicios y comentarios. Neira

¹² Intento aprovechar la confluencia de tres niveles implícitos en la construcción del punto de vista: el punto de vista perceptual, el cognitivo y el psicológico. Si el perceptual tiene relación, exclusivamente con la percepción óptica –lo que ve el personaje– en el caso de Ricardo Azolar es esencial entender que su visión restringida va unida a una focalización interna que, luego, debe entenderse en función de las otras focalizaciones –externas– que se producirán después. Esta misma visión interna, donde, por momentos, los espectadores sabemos tanto como el personaje, va asociada con la percepción psicológica, es decir, con la intervención, por ejemplo de las “visiones” que escribe y vemos desde Ricardo Azolar. O, también, su focalización interna y su visión estarán acompañadas de su voz narrativa lo que permite entenderlo desde los juegos de los tres niveles del punto de vista.

¹³ En mi trabajo la acepción de *relato* dada por ellos será equivalente el término de *discurso*. Si para los autores la *historia* es “la serie cronológica de los acontecimientos relatados, por oposición al *relato*, que es la manera de relatarlos (1995: 43), esta diferenciación se corresponde con las categorías generales de la narratología de la *historia* y el *discurso*. El primer concepto alude al plano de los contenidos narrados, y el segundo, al plano expresivo y modos de construcción de esos contenidos.

Piñero puntualiza que este tipo de narradores en voz *over* homodiegéticos son “responsables de un relato de segundo nivel y que aparecen previamente en el acto de narrar (104-105),¹⁴ para referirse a los narradores-personajes que cuentan su historia.

Ahora bien, paulatinamente sabremos que este narrador-escritor relata la historia de un personaje –Ricardo Azolar– que desea escribir una novela. Entonces, la historia contada sobre este escritor descansa en una primera operación: visualizar lo escrito. Por lo tanto, el filme se construye desde la conjunción entre lo que el narrador explícito escribe y cuenta y la colusión con el narrador cinematográfico produciéndose lo que Gaudreault y Jost denominan la *transvisualización*, es decir, la visualización del mundo diegético que el narrador escribe y verbaliza. El efecto es la aparición de un “subrelato tan audiovisual” (1995: 59) como la película.¹⁵

Podríamos seguir contando qué le sucede a este personaje. Ahora bien, el ocultamiento forma parte de una estrategia entre este narrador y el cinematográfico, porque la película se inserta en el thriller psicológico y el relato policial, gracias tanto al apoyo del narrador cinematográfico –la transvisualización–, como a la identidad y a la organización que el narrador verbal le otorga a su narración.

Ahora bien, velado o no, hay que atender al tipo de relato o de historia contada. Como afirma Neira Piñero, el narrador relata *su* historia, pero el formato narrativo en el que se inscribe este narrador es el de una *novela*, por lo que entramos de lleno en un problema más complicado porque, no sólo lo que vemos –el sub-relato o segundo relato– pertenece a la narración verbal de este narrador sino que es, fundamentalmente, una ficción.¹⁶

¹⁴ Se diferencia de los narradores verbales que están a lo largo del filme pero que no aparecen en la imagen mientras cuentan. Aunque veremos al narrador sólo al final, la voz *over* es un tipo de intervención fundamental que nos permite colocarlo en la categoría mencionada en el texto.

¹⁵ Diferencian, además, entre historia y relato: la primera es “la serie cronológica de los acontecimientos relatados, por oposición al *relato*, que es la manera de contarlos” (1995: 43). Ahora bien, el sentido del término subrelato al que hago referencia se basa en la operación de mostrar al narrador que verbalmente relata una historia: “un relato que, de hecho, es un narrador visualizado (...) en realidad no es más que un subrelato” porque “el cine relata siempre-ya, aunque sólo sea mostrando ese narrador visualizado que relata, o, para ser más exactos, que subrelata” (57).

¹⁶ Un referente fílmico importante sobre el tema del escritor y de la ficcionalización escrita y mostrada lo constituye la película *Hammet* (1982) de Win Wenders transposición fílmica de la novela homónima (1975) de Joe Gores basada, a su vez, en la vida del primero, detective y, después escritor Dashiell Hammet. En el filme se recrea el imaginario de la figuración de este escritor quien escribe sus novelas policíacas al tiempo que le solicitan participar en la investigación sobre la desaparición de una joven china dado su pasado como detective. Si la película se inicia con el escritor mientras escribe y vemos

Toca, por lo tanto, desvelar las sorpresas de la película y adelantarnos hasta las escenas previas del final. Después de contar y narrar cómo Ricardo Azolar sufre ataques de pánico, se enamora de Lisbeth o maltrata a Sindia, plagia la novela de Daniel y, segundo misterio desvelado, se descubre que lo asesinó, vemos a Ricardo terminando de escribir su novela, es decir, el filme que hemos visto. Además de que el narrador cinematográfico se apropia de las últimas secuencias –donde se representa la muerte de Ricardo y el bautizo de su libro– la voz *over* que ha intervenido a lo largo del filme también desaparece.

Transvisualización de un relato segundo de ficción creado por un narrador en un tiempo ulterior a los acontecimientos es, entonces, la primera característica del filme. La segunda, es que el narrador es el mismo personaje; se cuenta a sí mismo de modo ficcional y con esto entramos de lleno en las especificidades de la figuración del escritor y de su novela. Retomemos las palabras del director Urgelles:

Es una novela cuyo tema es la literatura. Es decir, es una película acerca de una novela cuyo tema es la literatura misma. Inclusive, usamos –como homenaje a Liendo cuyo estilo es muy lindo y la novela está muy bien escrita– las voces en *off* casi todas son de la novela, extraídas de ella (Alfonzo, 1994: 31).¹⁷

¿Qué tipo de novela se crea? Podríamos aducir algunas de sus características. Para ello, volvamos a la primera intervención de la voz *over*, antes citada. Dentro de sus funciones,¹⁸ ésta se caracteriza por ampliar, matizar o añadir comentarios, juicios y explicaciones que, de alguna manera, complementan la imagen. Gaudreault y Jost apuntan la importancia de evaluar aspectos como la entonación y el tono de esa voz. La del filme es una voz grave, pausada, distante, de una pomposidad propia de un recitador impostado para la ocasión. Se apela al espectador-narratario ideal puesto que se

parte de su última historia, paulatinamente su mirada como escritor le lleva a enfocar la historia de la desaparición desde los códigos de la ficción novelesca. Lo real y la ficción se confunden. La diferencia, entre muchas otras, con relación al filme que nos ocupa es que el narrador cumple dos funciones muy claras: la de escritor y la de detective. No escribe una novela para *narrarse*, escribe novelas cuyos hechos se basan en *lo real* (policías corruptos, traiciones, mujeres fatales, etc.) del mundo del detective y, en esa medida, se mira como un personaje más.

¹⁷ Nos atrevemos a disentir del director y plantear que, más que una voz *off*, es la voz *over*: ésta pertenece al ámbito extradiegético. En algún momento del filme sí coincidirán las voces *over* y *off* a través de la superposición de la voz del narrador, la voz de Ricardo en escena y la voz de Daniel fuera de la escena pero en la diégesis.

¹⁸ Neira Piñero (2003) explica con detalles éstas y otras funciones en su capítulo sobre el narrador fílmico.

pretende conductora del ritmo, y establece una distancia entre lo que escribe y el mundo personal del narrador-personaje. Volveremos luego sobre este aspecto.

Otro aspecto de esta ficción es la exageración en el acto de contar: la historia es narrada, escrita, vista y verbalizada, como en una especie de reforzamiento recíproco entre cada acto, que termina por saturar la noción del contar. Es un texto *sobre dicho* que, quizá, representa una paradoja: el contar, una y otra vez, para aclarar en la línea de un relato megalómano y narcisista y, al mismo tiempo, fortalecer el acto mismo del contar una historia.

Esta ficción, además, se concentra en el mecanismo del doble y del enmascaramiento, puesto que este narrador cuenta hechos de su vida en tercera persona, sobre otro o como otro. Evidentemente, es el mecanismo de desdoblamiento que fundamenta el acto de creación narrativa. Esto queda confirmado con la última secuencia cuando, después de terminar de escribir la novela, Ricardo ya en pleno dominio del narrador cinematográfico, queda al descubierto: como asesino y como escritor de lo visto. Como tal es llevado al juzgado por el comisario donde, posteriormente, muere asesinado por Sindia Santos. La ficción literaria de Ricardo acaba para que pronto muera, luego, en la ficción fílmica.

Este elemento abre una cuarta característica fundamental: la identidad del narrador queda subsumida en el formato de la narración ficcional. Es decir, lo que conocemos de su vida se cuenta a modo de ficción o, más bien, mediada por ella. Cuando termina de escribir, el resto de vida que le queda es breve. Por lo tanto, la identidad y la intimidad de este narrador es, fundamentalmente, narrativa puesto que fuera de su discurso ficcional sólo queda su muerte física.

Estamos, entonces, ante el *autor* y narrador ¹⁹ de ficciones que hace de su vida parte del sustrato de su narrativa. El narrador cinematográfico representa la figura de un *autor* en su proceso de ser narrador; el discurso de éste podría considerarse una *autobiografía novelada*, pero, más bien, el punto álgido es el juego de la ficción donde convergen lo ficticio, lo imaginario y lo real, tal y como lo plantea Wolfgang Iser

¹⁹ Casetti y di Chio en *Cómo analizar un film*, op. cit., al especificar los tipos de narradores mencionan la figura del *autor personaje*: “quien hace el film se pone a sí mismo en escena mientras hace el film. Es el caso de Truffaut en *La noche americana* o de Welles (...) en *Fraude*” (1991: 228). En el caso que nos ocupa, la categoría de autor personaje no alcanza al autor “real” del filme, sino al *autor de una novela ficcionalizado* por el autor implícito o cinematográfico.

(1993). Habría que convenir, entonces, en que todo este relato es una invención. Los hechos ocurrieron: asesinó, plagió y sufrió crisis de pánico ante la página en blanco, pero que los hechos hayan ocurrido del modo como los vemos es una duda irresuelta gracias a la verdad ficcional de una buena mentira bien contada, apoyada, además, por el narrador cinematográfico.

Wolfgang Iser (1993) precisa la relación triádica entre lo real, lo ficticio y lo imaginario que conforman todo acto de ficción. Éste “is a crossing of boundaries” y precisa que es el juego entre estos aspectos

The text, then, functions to bring into view the interplay among the fictive, the real, and the imaginary. Although each component of the triad fulfils a significant function, the act of fictionalizing is of paramount importance: it crosses the boundaries both of what it organizes (external reality) and of what it converts into a gestalt (the diffuseness of the imaginary) (1993: 3–4).²⁰

En este sentido, el autor representado realiza un acto de ficción donde *la verdad* de los hechos importa por su desplazamiento estético entre los márgenes de lo imaginario, lo ficticio y lo real. Surge la *ficción* como último camino para conocer *las verdades* del autor y las del narrador cinematográfico.

Con estos elementos se manifiesta la primera diferencia significativa con relación a la novela: este personaje sí logra escribir. Si en la novela la escritura de Ricardo es o una referencia o una posibilidad canalizada por el plagio, siempre diferida por narrador, en la película, por el contrario, el narrador cinematográfico apoya al narrador Ricardo para que se vea y escuche su escritura, en la que, además, él es el centro de su imaginario ficcional.

Según lo anterior, hay dos modos de construcción ficcional. El primero se cuenta sobre Ricardo personaje, que no puede vivir su vida y, por ello, acude a la vida y a la

²⁰ Como ya se había comentado en el capítulo teórico, por *lo real* Iser propone que debe entenderse “as referring to the empirical world, which is a ‘given’ for the literary text and generally provides the text’s multiple fields of reference (...) *Reality*, then, is the variety of discourses relevant to the author’s approach to the world through the text. Por *imaginario*, entiende un programa: “As far as the literary text is concerned, the imaginary is not to be viewed as a human faculty; our concern is with its modes of manifestation and operation, so that the word is indicative of a program rather than a definition. Y por *ficticio* considera un “intentional act, which has all the qualities pertaining to an event and thus relieves the definition of fiction from the burden of making the customary ontological statements regarding what fiction is” (1993: 305).

obra de otros para hacerlo. En este contexto, resulta interesante la idea de Mario Vargas Llosa (2001) cuando, en *El arte de mentir*, plantea que toda novela se inscribe dentro de las raíces humanas y que muchos Quijotes y Emmas pueblan su imaginación viviendo esas otras vidas que complementan y sustentan sus sentidos de vida. Refiriéndose a estos personajes afirma: “su empeño imposible de *vivir la ficción* nos parece personificar una actitud idealista que honra la especie. Porque querer ser distinto de lo que se es, es aspiración humana por excelencia. De ella ha nacido lo mejor y lo peor que registra la historia” (274). Obviamente, estamos ante el peor de los registros dados por la aspiración; ésta se alcanza y se devalúa al acabar con la vida –ficcional– de otro.

Pero el segundo modo de construcción ficcional remite al narrador que sí ha vivido esa vida, pero se escribe como otro, y así lo confirma la voz *over*. Quizá lo relevante no es que haya vivido esa ficción, sino que se vive a sí mismo como narrador y como personaje: su intimidad narrativa plegada a los elementos del relato. Lo importante es que se escribe. Éste es el principal logro de esta figuración autorial que hasta el final sentirá que domina y controla –cuando no desdeña– a los demás.

Estamos, entonces, ante la clave de toda esta construcción del narrador: ante un narrador que ha hallado su éxito, su camino. Su tema en la novela es la búsqueda pero desde el inicio, la figuración de este narrador-escritor está sellada por el hallazgo –en contraposición al tema proustiano de la búsqueda– sobre ser escritor. Ya lo es al hacer de su vida fuente de ficción y desdoblarse como un otro lejano e imparcial. Es una escritura centrada, lógica, coherente que, más que recomponer el pasado, supone reinscribirse en la ficción para que medie como última identidad vital. El hallazgo básico es la escritura misma, la realizada en la máquina de escribir, conjuntamente, con la voz en *over*; ambas intervienen a lo largo de la historia para señalarnos el dominio del narrador.

La operación de *confusión* entre el autor, el narrador, el escritor y el personaje es un fenómeno estudiado por Carmen Bustillo en la obra de Mario Vargas Llosa y Alfredo Bryce Echenique, en su libro *Una geometría disonante* (2000). En el marco de la revisión de los imaginarios ficcionales latinoamericanos en el fin del siglo XX, Bustillo plantea, refiriéndose a Bryce Echenique, que el cuestionamiento del estatuto del autor a través de la confusión de esas instancias instaladas en la obra del peruano, se

produce una especie de narcisismo o, más bien un “ auto-regodeo narcisista que lo convierte en lo que Watzlavick llama el ‘utopista introyectivo’” (108), es decir un “profundo y doloroso sentimiento de ineptitud personal para alcanzar el propio objetivo” (Watzlavick: 1980:72; citado por Bustillo, 2000: 108).

Sin intenciones de profundizar en el término, tal y como lo hace Bustillo, su idea sobre el mecanismo narcisista resulta sugerente en este filme sobre una novela. Esta categoría acentúa lo explicado en la novela: cómo la refiguración permanente es una señal de la des-identidad, de cierta búsqueda inútil o boicoteada. Veremos a continuación algunos rasgos de este mecanismo, no sin antes hacer dos consideraciones relativas a la segunda diferencia relevante con la novela. Primero, no hay parodia del escritor y, segundo, la mostración de ciertos mecanismos de construcción fílmica no supone su cuestionamiento.

El primer aspecto la aleja de un vínculo “directo” con el narcisismo del autor, desplazado en varias identidades, explicadas por Bustillo, pero permite mantener abierta esa estructura espejeante del narrador mirándose en su texto al tiempo que se distancia de sí mismo. Con rigor, en la película no hay una *confusión* entre el autor, el narrador y el personaje sino una aparición progresiva de cada uno de ellos, en la que se coloca la duda o la posibilidad de que sea el mismo ente narrativo el que se alterna y disocia.

Con relación al segundo aspecto, si en los textos de Liendo o de Bryce se evidencia la parodia de la figura del escritor junto con una abierta y amplia configuración metaficcional y metacrítica, en la película, lo fílmico es una apoyatura para la escritura de la intimidad; presta sus mecanismos, como veremos, para reafirmarla. Asimismo, la intimidad de la escritura queda soslayada puesto que la apuesta metaficcional está concentrada en intertextos que—si bien son siempre puntos de fuga— remiten siempre al tema antes que a cuestionar el sustrato fílmico que los soporta. Queda por ver, entonces, algunos detalles de la novela que escribe para indagar la interrelación entre la intimidad del narrador y la del personaje; para ello, tomaremos en consideración las intervenciones del narrador en voz *over*.

No olvidamos la recomendación de Henderson (1983:15, citado por Neira Piñeiro, 2003: 111) cuando apunta que la voz *over* debe pensarse como uno de los muchos aspectos que permiten analizar un texto fílmico. Aunque se hará énfasis en esta

voz no se pretende obviar los otros aspectos fílmicos sino, más bien, establecer un ritmo a partir de las intervenciones del narrador como una propuesta de lectura. Sobre todo, porque de las quince ocasiones en las que interviene esta voz o el ruido de la máquina de escribir, ocho se refieren a las mujeres, cuatro sobre la novela que escribe –de las cuales dos se repiten, la del inicio es la misma del final– y tres se refieren directamente sobre Daniel Valencia y su obra. Así que en la apoyatura de la voz *over* se abrirán los umbrales de la representación.

3.2.- *Subjetividad*

La historia de este personaje comienza en uno de sus frustrados momentos por escribir. En efecto, la segunda escena después de la declaración inicial es un inserto donde vemos la historia sobre un niño perseguido por un hombre con un ojo vacío y, justo cuando éste lo cerca, el fotograma se congela y es, literalmente, arrugado para ver, en la siguiente escena, esa hoja arrugada en la mano de Ricardo. Éste arroja la bola de papel al suelo, donde hay muchas otras, y vemos al escritor levantarse y deambular por su apartamento, angustiado por la imposibilidad de escribir. Hasta tal punto llega su decepción y frustración que, después de tirar violentamente al suelo sus enseres, sale al balcón e intenta suicidarse. Acto que no ocurre porque, repentinamente, aparece su amigo Mario Linares para comentarle que le han publicado un relato (figuras 3–8).

El largo *flash-back* que cubre el tiempo diegético se rige, en apariencia, por el que atraviesa la novela. Sin embargo, lo que cambia es la función de algunos de esos hechos. Mientras en la novela volver a la infancia supone un dato biográfico, en el filme esa infancia es materia de expresión desechada. Todo el tiempo, pues, pasa por un proceso de subjetividad o se da la temporalización subjetiva que según Neira Piñero se afianza en el cine gracias a “(l)a incorporación de una voz superpuesta, que transcribe las reflexiones del personaje” (2003: 231). Por lo que no es extraño que se trate de un filme donde se aborde la vivencia y el mundo experiencial desquiciado como baza argumental sobre el –¿tópico? – tormentoso mundo de la escritura literaria.



3



4



5



6



7



8

Figuras 3 – 8. Fotograma arrugado o contando la impotencia de escribir historias

Como una espiral con relación al narrador, se muestra parte de lo que este el escritor personaje intenta escribir. Es decir, se establece una *ocularización interna* (Gaudreault y Jost) entre lo que *ve* el personaje y lo que *muestra* la cámara (140). Esto marca una nueva diferencia con la novela porque aquí el narrador (se) permite mostrar sus borradores. Los fotogramas congelados y arrugados remiten al mundo del escribir de este personaje.

En este sentido, el narrador se (d)escribe como un ente de ficción defectuoso. En otras palabras, cuando Carmen Bustillo habla del espectral narcisismo en la obra de Bryce Echenique, apunta que en la confusión entre narrador y personaje la figuración es la de un desadaptado

cuya marginalidad parte, paradójica y contradictoriamente, del propio rechazo a cualquier posibilidad de integración a los patrones que lo rodean, e, incluso, de una des-identificación lingüística desde la fragmentación y la disociación verbal que se regodea en la hiperbolización y en lo grotesco; en la confusión expositiva de planos temporales y espaciales y en el descentramiento discursivo *yo/ el otro*; en la gozosa arbitrariedad de conducta y acción; en la deliberada difuminación de fronteras entre la realidad (textual), la imaginación, la memoria y la ficción. En conjunto, lo que surge es un autoparodia intra e inter textual (2000: 108).

El mecanismo narcisista del narrador narrándose a sí mismo como ente de ficción no sugiere autoparodia alguna sino la seriedad del modelo de escritor; tampoco se presenta la fragmentación o la disociación verbal. En la película, el narrador construye de modo tradicional su discurso: la organización del relato es lógica y lineal, los quiebres temporales no devienen en mecanismos cuestionadores de la identidad del relato, más bien, lo apoyan y, finalmente, la voz *over* se encarga de ordenar el sentido de cada escena. Emplea, además, las elipsis para salvaguardar los misterios sobre cómo murió Daniel y sobre quién narra.

Ahora bien, si nos fijamos en Ricardo la autocrítica del narrador interviene como mecanismo ficcional para arreglar las cuentas: es un personaje anacrónico, llorón, envidioso, hipócrita y acomplejado; sensible con Lisbeth pero implacable con Sindia. Todos estos rasgos aumentan de espesor ante Daniel.

De este modo, la ficción es el lugar para mirarse como un ser poco agraciado. Mejor aún, sugerimos la hiperbolización de sus defectos en línea con la sobredimensión de la retórica del decir de la voz *over*. Por lo pronto, la exageración se refrendará, como veremos, en los cambios físicos del personaje: un intento por mirarse, primero, como un hombre gris; luego uno casi embellecido, tratando de imitar a Daniel Valencia y, por último, uno casi des-figurado, cercano a la noción de un otro monstruoso.

3.3.- *Un cuento y un fotograma para Lisbeth*

Esta novela se escribe desde el modelo policial –ocultar al asesino y, además, al narrador. Asimismo, ambas historias son de corte realista con un alto nivel de transparencia y verosimilitud sobre la vida de un escritor que escribe sobre sí mismo como otro en su deseo por ser un escritor.

Aunado al modelo policial y de corte realista, consideramos que la construcción del personaje Ricardo desde el narrador depende del imaginario femenino. Es lo que intentará demostrar a continuación considerando el papel de los comentarios de la voz *over* como marcos verbales que implican de distintos modos a cada representación femenina. Por lo tanto, se propone ir al ritmo de esa voz masculina que da cuenta de Lisbeth, Sindia y Graciela y que, curiosamente, reúnen el mayor número de sus intervenciones.

El imaginario de Lisbeth ofrece una ventana para evaluar la novela narrada. En las secuencias siguientes al intento de suicidio de Ricardo, la voz *over* se refiere a ella. Ricardo asiste con su amigo Mario Linares a la peña literaria de Malva Granados donde conoce a ella. Luego, gracias a ella escribe un cuento, se “libera”, por momentos, de sus delirios y publica sus cuentos. Finalmente, termina primero, como asunto de “ficción” en su segundo intento por escribir y, luego, como un fotograma arrugado.

“Contra su individualismo él consintió en participar. Aunque el grupo le pareció un tanto snob quedó impresionado por la presencia de Lisbeth, la joven de mirada inquisidora”, dice la voz *over* mientras la escena se inicia con un primer plano del rostro de la joven. Lo importante de esta primera vez en torno a Lisbeth radica en que es en esta peña literaria donde confirmamos la coincidencia del tono de voz del narrador con el del personaje. Ricardo retoma la recitación empezada por Mario Linares, declamando de memoria su propio escrito –una hoja arrugada que Mario había recogido de su

apartamento—, en un tono serio y, forzadamente, *profundo*. Es decir, la esperada profundidad de los relatos poéticos surge de una voz grave que recita, tal y como lo hace el narrador verbal.

Otro detalle resaltable en el marco-Lisbeth es que el narrador coloca en ella la clave de la construcción ficcional que se escribe. En la secuencia del bar, donde Sindia Santos aparece por primera vez como cantante de boleros, Lisbeth y Ricardo hablan sobre literatura. Dado que Ricardo sustenta que un “*escritor debe escribir deslastrándose de todo*” ella le pregunta: “*Se dice que Poe cometió un crimen y luego lo describió en uno de sus más famosos relatos ¿Serías capaz de hacer algo así?*”, y Ricardo contesta: “*No sé, tendría que estar en el alma de Poe*”.

Reconociendo que el narrador sabe más que su personaje, es llamativo la prolepsis insertada en este inicio recreando el rumor en torno a Poe. Como si, de alguna manera, esta identificación fantasmástica diera mayor justificación a los caminos enrevesados para la creación literaria. El imaginario de esta ficción representa a Lisbeth en el discurso que vaticina los hechos.

Por ella y desde ella, Sindia queda rezagada. Es, por ahora, la sensual mujer que canta boleros, se siente atraída por Ricardo, le pide un poema cuando sabe que es escritor y queda colocada como una ‘amiga’. Digamos que sólo después de Lisbeth, el narrador le concederá un comentario.

Las dos siguientes voces *over* intervienen para afianzar la figuración de musa de Lisbeth. En la primera de éstas se afirma:

El asiduo trato con Lisbeth significó para él una apertura hacia la vida. Una liberación de la fotografía de Franz Kafka colgada en la pared. Como persistente humillación se mantenía en el empleo en una revista literaria y los amargos encuentros con Daniel Valencia.

Del apartamento pequeño y gris signado por la foto de Kafka, pasamos al primer plano del rostro de Valencia mientras da una rueda de prensa, a la que Ricardo asiste como parte de su trabajo en la editorial. Esta voz que insiste en registrar y justificar su intimidad y sus emociones hace de Lisbeth un refugio antes los tormentos; Daniel es uno de ellos.

La rueda de prensa es el formato fílmico y discursivo elegido para plantear los tópicos sobre un escritor cuyo éxito resulta “natural” gracias a la riqueza económica que posee. Se cuestiona que su imagen está más cerca del dandy que del escritor bohemio y, casi, sumido en la pobreza; signos, se supone, de mayor creatividad. Daniel se defiende de los periodistas pero lo importante es cómo en la focalización se alude al Ricardo agresivo. Cuando le pregunta sobre el afán de gloria, a diferencia del deseo de trascendencia, Daniel afirma: “*La obsesión de gloria es una variable que el escritor no puede asumir sin convertirse en un farsante y un mediocre*”. El narrador, entonces, permite que sea un personaje, Daniel, el que cuestione su propio trabajo.

Gracias a Lisbeth conocemos el sustrato autobiográfico del trabajo de Ricardo. Quizá, por esta nueva pista en la escena siguiente se superponen la voz *over* del narrador y la voz *in* del personaje. Por la voz *over* se conectan dos espacios y tiempos: de la habitación de Ricardo –traveling de la cámara sobre la biblioteca– al parque junto a ella, mientras le lee un cuento que ha empezado la voz *over* (figura 9). Se remarcan los inicios de las aventuras literarias, tópico imperdible en cualquier imagen de escritor:

Lo cierto es que en un cuarto donde se arrumaban los objetos inútiles o de escaso valor, se hallaban también las cajas repletas de libros que sufrían el progresivo deterioro ocasionado por la humedad. Fueron, seguramente, el más importante hallazgo de su adolescencia. Así surgió el personal reto de leer sin demora. Y en esas afiebradas lecturas de adolescente se cultivó la idolatría por los grandes nombres (...) Y era esa figura portentosa [la del escritor] la que le hacía soñar con la gracia de la palabra.

Mientras Ricardo lee esto, la cámara se desplaza del rostro de Lisbeth a un joven adolescente que junto a ellos lee un manojito de hojas. Superposición de tiempos y espacios confluyen en un mismo espacio que concretan el carácter autobiográfico deducido: “*Lindamente autobiográfico, tu vida es la mejor fuente de inspiración*”. Una atmósfera de complicidad e intimidad porque es la primera ocasión en la que Ricardo es mostrado sensible y asustadizo: “*Nunca he confiado en nadie*”, le dice. Esta historia leída no terminó arrugada como las otras. Es una conquista que se concretará en el bautizo de su libro “Fiesta en el lupanar” que por Lisbeth se edita y publica.

Pero como el ritmo narrativo supone la interacción entre Lisbeth y Daniel, en la escena siguiente la voz *over* registra los sentimientos de admiración y animadversión,

por igual, que le genera Daniel; todo por desvelar ¿el alma atormentada del narrador para exorcizar sus demonios?



Figura 9. Lisbeth Dorante: la re-figuración de la musa

El manejo del cronotopo es lo llamativo de la escena en la que Ricardo visita a Daniel para elaborar juntos el número de la revista *Arenales*. En primer lugar, la belleza, amplitud y exquisitez de la casa de Valencia contrasta con la “ratonera”, como dirá Lisbeth, en la que vive Ricardo. No es casual, la ausencia de planos generales o panorámicas dado que confirman la estética del encierro que rodea a Ricardo. Así, mientras revisa su casa Ricardo ve una fotografía de un juego de básquet que se *anima* para que en la toma siguiente los veamos juntos (figuras 10–11). Todo por ampliar la vida de Daniel ante un Ricardo cada vez más receloso: “*A medida que lo frecuentaba, descubría nuevas facetas de aquel individuo vital y sorprendente. Una mezcla de sentimientos encontrados comenzó a perturbarlo: curiosidad y recelo, fascinación y envidia*”.

Autocrítica, por lo demás, que no logra justificar los hechos. Todo este panorama afectivo se consolidará cuando Lisbeth y Daniel sean pareja. Pero, antes de esto, es necesario colocar el momento de máximo esplendor del imaginario de Lisbeth, antesala de su caída o, más bien, de la de Ricardo. En efecto, en la escena siguiente ella le lleva la maqueta de su libro que, posteriormente, será bautizado; desde aquí, sólo

queda idealizarla: “Sin estar plenamente conciente de la seducción que lograba ella fue apoderándose de su deseo. De alguna manera, la incorporaba a sus ensoñaciones literarias, al arquetipo femenino asimilado. En poco tiempo Lisbeth se había convertido en su luz”.



10



11

Figuras 10 – 11. Daniel Valencia: el otro, el rival y el doble

Como Beatriz con Dante. Quizá, aquí radica el mayor punto de quiebre del narrador: al detener a Lisbeth en un arquetipo deviene menos en un impulso que en un (su) formato literario canalizador de su deseo. Lisbeth deja de ser personaje para convertirse en el arquetipo que, en tanto tal, es inalcanzable.

De otro modo, no se explicaría la vehemencia con la que surge la siempre desplazada Sindia, la mujer *de verdad*. O, mejor aún, la imagen desgastada de cierto tipo de imaginarios sobre las mujeres *de verdad*: sumisas, entregadas, enamoradas del amor pero incapaces de controlar la mirada marginal que, constantemente, se les dedica. Después de la mostración del arquetipo, en la siguiente escena coinciden los tres en el bar, añadido del filme puesto que en la novela Sindia es amiga de Ricardo. En primer lugar, éste se narra como objeto del deseo de las mujeres. Le lleva el poema prometido a Sindia, quien lo asume como una declaración de amor. La cámara enfoca a Lisbeth un tanto celosa. Pero, rápidamente, en este proceso de cierto autocastigo, la posibilidad de ser deseado por dos mujeres, desaparece para dar lugar a las parejas. Si en el bautizo del libro de Ricardo, Daniel y Lisbeth se encuentran y se enamoran, Sindia, invitada por Lisbeth, y Ricardo quedan como la pareja en negativo de aquélla. Como si el

meganarrador y narrador quisieran justificar cierta repartición: los guapos y cultos a un lado; los acomplejados y desquiciados, del otro.²¹

3.4.- Una sola voz para Sindia

Sindia es un caso muy particular porque es el personaje más alejado de toda refiguración discursiva en ambos textos. Aunque hay cambios significativos en su abordaje, su función es la misma: constituirse en el personaje en negativo de Lisbeth y mediar para que aflore el Ricardo más insociable. Es menos una mujer con identidad propia que un canal para la manifestación de las crisis de Ricardo.

Sólo una vez el narrador le dedica una mirada-voz. Comparada con las veces en torno a Lisbeth que se han comentado, su desventaja es flagrante. A ella le acompaña, en efecto, el silencio, el pasar que no amerita una segunda mirada.²² Su imaginario es en principio engañoso: mujer cuya sensualidad y sencillez quedan subsumidas ante el imaginario agresivo de Ricardo; por ello, las escenas siguientes giran en torno a mostrarlo en momentos de angustia.

Lo primero es ridiculizar su ignorancia. Ricardo, borracho y lloroso se lamenta delante de ella por la falta de oportunidades para los escritores en el país: “*Si hubiera nacido en Francia, en Inglaterra, (...) en Praga donde nació mi amigo Kafka. ¿Sabes? Yo tengo un amigo que se llama Franz Kafka.* Sindia responde:– *No lo sabía. ¿Por qué no me lo presentas?*” (figura 12).

Esta escena se apoya en la recreación del tópico sobre los escritores venezolanos que responsabilizan al país de la imposibilidad del desarrollo intelectual; tópico, aderezado, además, con el consecuente sueño de estar en las geografías escriturales emblemáticas, asociadas con la excelencia en la producción literaria. Hacerlo llorando y borracho podría ser parte de la hiperbolización sobre su tragedia. La propia exacerbación ya supone una mirada crítica sobre la actitud del “quejica”. Sindia no participa de este mundo, y el desprecio es el pago por no ser ni musa, ni amante.

²¹Repartición igual de radical pero mucho más novedosa, enriquecida y divertida se produce en el filme *Las memorias de Antonia* de Marlen Gorris (1995). Aquellos que, por alguna razón, parecen los más extraños, indefensos o excluidos socialmente, pertenecen al mundo de la acogedora Antonia.

²² Tomo prestada la importancia de otorgarle a las personas una segunda mirada del filme *Madame Butterfly* de David Cronenberg (1993).

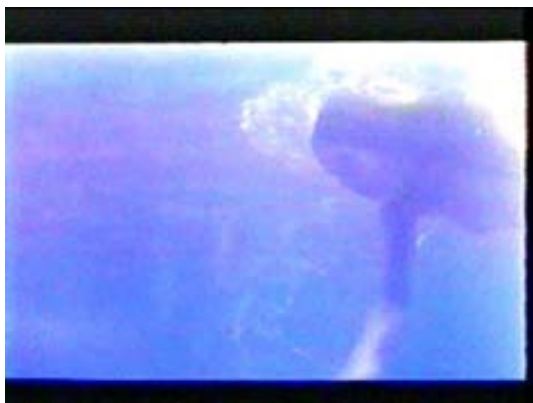


Figura 12. Sindia Santos: imaginario femenino de la víctima victimaria

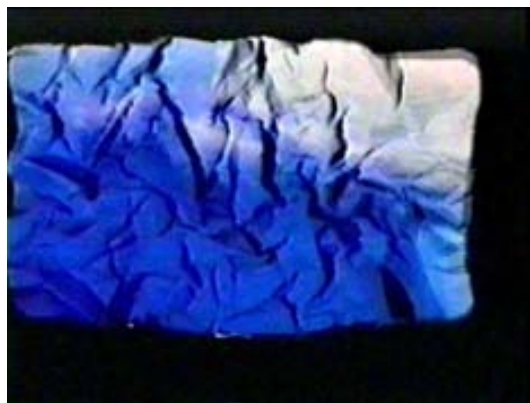
Crisis amorosa al constatar que ha perdido a Lisbeth –mientras Daniel brilla en la peña literaria– y crisis de escritura. Ambas coinciden en un mismo fotograma. Veamos.

Mientras Azolar y Valencia ultiman detalles de la publicación de una revista, Lisbeth llega y le anuncia a Daniel que ha comprado dos boletos para viajar a Barbados. Una vez que Ricardo se queda sólo en el despacho, sustrae el folleto turístico que ha traído Lisbeth. Poco después, se escucha el ruido extradiegético de la máquina de escribir, mientras vemos una ocularización del relato: imágenes de Daniel y Lisbeth en Barbados –acariciándose, cenando, dando un paseo, haciendo el amor en una cueva marina-, etc–. En las dos últimas escenas aparece una mujer nadando y, luego, en una toma bajo el agua, está desnuda y con el cabello suelto. Es Lisbeth en la página escrita que termina arrugada por Azolar (figuras 13–16).

Segundo y último fotograma arrugado que nos retrotrae al inicio del filme en plena crisis del escritor. Arruga a Lisbeth y a Daniel que no sólo no pueden ser escritos o mediados por la escritura, sino que le recuerdan, en definitiva, lo que no es: ni escritor, ni amante, ni amigo. Colapsa la imaginación y se exagera la angustia.



13



14



15



16

Figuras 13 – 16. Fotograma arrugado: la mediación del colapso amoroso y escritural

Después de esta crisis, busca a Sindia a quien antes había acusado de ser “*una cabaretera con alma de esposa*”. Pero su presencia sólo confirma la crisis, pese a los esfuerzos por reconocer la obra de Ricardo. Si la voz *over* la nombra ahora es sólo para remarcar sus carencias:

Sindia llegó cuando su carácter empezaba a agrietarse. Le dio su compañía, le prestó apoyo, creyó en él y en su afán. Sin embargo, él nunca pudo evitar cierto sentimiento despreciativo. Deploraba encontrarse en esa situación, comprometido con una mujer ajena a sus preferencias, y ella tampoco podía hacer nada para estimularlo.

Sin duda, en la misma línea de culpar al país de la falta de oportunidades, pareciera que el narrador justifica su desprecio demostrando que no toda su obstinación proviene de las crisis del personaje. Este victimario justificado aparece, también, en la

novela pero con Lisbeth: “La bestia cínica no hubiera crecido dentro de él con un amor correspondido” (40).

A diferencia de la novela, la *verdad* ficcional fílmica culpabiliza a Sindia en su ya desfigurada imagen; atrapada, además, en el círculo de víctima –victimario. La violencia irá *in crescendo* a medida que se aproxime el final. Antes de plagiar la novela y en la ampliación sobre este personaje, hay, además, una escena de violencia doméstica. Ella humillada por el rechazo de Ricardo ante su posible embarazo, lo amenaza con un cuchillo y él, finalmente, la golpea. De mujer sensual a mujer vengativa, en el filme ella media como figuración de la mediocridad de Ricardo. Por esta razón, después del colapso de Ricardo, como veremos, ella desaparece para volver al final como una amante herida en busca de venganza y en manos del narrador cinematográfico.

3.5.- *Tres voces para el plagio: el doble*

“*Cuando marcó aquel número telefónico sentía la urgencia de un interlocutor de mentalidad superior*”: Así comienza la primera de las tres voces que rodean la figuración ficcional del plagio. Justo después de arrugar la hoja-fotograma, Ricardo llama a Daniel ante quien, después, llora y se lamenta. Hiperbolización del que se humilla para después justificar aún mejor su rabia.

Hablan de la sequedad literaria y Valencia lo anima, con humildad, a hacer de su sequedad una expresión estética. Mientras busca algo de tomar para su amigo, éste encuentra un ejemplar de la novela *Arenales*. Valencia, incómodo ante su fisgoneo y en contra de sus normas –el editor es el primer lector–, accede a prestarle la obra durante un fin de semana. Préstamo que queda sellado con estas palabras de Azolar “*prometo no morir en tres días y defender este manuscrito como el último apache*”.

Como todas las voces *over*, ésta es una cita literal de la novela. Pero mientras en ésta las frases se vuelcan sobre el personaje, aquí revalidan el papel intermediario del narrador. Por momentos, la voz *over* resulta innecesaria si nos atenemos a su grado de redundancia entre lo que vemos y lo que se escribe. Pero, no puede olvidarse que este efecto remite al ámbito de cierta megalomanía característica del autor–narrador–escritor. Su voz interviene para recordarnos que es el dueño de su propia mediación

narrativa ficcional. Imagen que, por lo visto, representa un decir pomposo e ineficaz que parece distintivo, si ya no de todo discurso populista, como explicamos antes, sí de cierto imaginario del intelectual. En éste se posee un saber sólido impreso, no pocas veces, de manera grandilocuente, pero, al mismo tiempo, esta necesidad de exagerar que o cuánto se sabe, deja entrever los complejos de inferioridad que parecen socavar la base del saber. Quejas o lamentos confluyen, al final, en un retrato del saber incapaz de brillar por otra vía que no sea el de la retórica solemne por impostada.

El contar la brillantez de la novela de Valencia sólo agudiza el complejo de inferioridad de Ricardo; signo de confianza hacia esa autocrítica del narrador mientras se exhibe como crítico literario: “*Era una narración cautivante y encantatoria y en modo alguno una novela convencional. Avanzaba en varios planos yuxtapuestos son una historia dominante. Requería la complicidad de un lector atento y experimentado. En algunos pasajes se acentuaba el tono evocativo, el juego del tiempo y una atmósfera penetrada de irrealidad*”.

La literalidad de este pasaje tomado de la novela –como la de todas de las voces *over*– evidencia la *regulación seria* que se ha hecho con ésta. Regulación que no anula el desbordamiento de los discursos y las palabras en la ya atiborrada identidad del narrador. En este sentido, el filme mantiene cierta fidelidad con la obra literaria en la medida en que la finalidad implícita es hacer una obra en la que, además, se exageran tanto la figuración de la literatura como de quienes la elaboran. De hecho, a juicio del director en su filme se representa la desmesura como rasgo de identidad de *cierta* modalidad de la intelectualidad venezolana:

Aquí todo el mundo, como decía Guillermo Sucre en su famoso artículo en la revista de Octavio Paz, ‘Venezuela es el país con más genios universales totalmente desconocidos’.

Esta especie de desmesura de ambiciones y gloria es romántica, como ese transplante de Europa que somos nosotros (Alfonzo, 1994: 31).

Con ese telón de fondo simbólico, la voz *in* del personaje se lamenta: “*¿por qué no puedo escribir algo así?*”. Obviamente, no se cuestiona el hecho de quejarse –que ya es bastante– sino el lente de aumento colocado sobre la triada intelectual-genio-desconocido, que agudiza la sensación de víctima y dispara el delirio.

Ahora bien, planteada la crisis falta el mecanismo para constatar su fracaso: el espejo. En efecto, como en el filme *Reinaldo Solar* en el que el personaje se mira al espejo encontrándose a sí mismo y reconociendo lo que debe hacer, Ricardo se pregunta el por qué de su incapacidad. En un rodeo lateral, la cámara poco a poco se coloca detrás de él y vemos que en el espejo se reflejan él y, al fondo, Sindia; testigo de esas crisis o, más bien, el otro rostro de esa crisis (17–18).



17



18

Figuras 17 – 18. El contraste de los espejos y la crisis del escritor fracasado. Después de leer la obra de Daniel, Ricardo se re-conoce como un incapaz

Hemos mencionado que a juicio de Balló (2001) existe la figuración del pensador y, en un ámbito femenino, el de la mujer ante el espejo. Pensar y mirarse en el espejo parecen actividades diferenciadas por las categorías masculino-femenino. Pero ¿qué sucede cuando en un mismo espejo se mira un hombre que, a su vez, es mirado a través del espejo por una mujer? En primer lugar, que Sindia no se mire a sí misma sino a Ricardo ya es un plus de su desplazamiento; no existe sino para compadecerlo. Mirada que, en segundo lugar, pone en evidencia al pensador fracasado antes que al hombre reflexivo. El espejo media, brevemente, para reforzar el fracaso de ambas subjetividades: es el lugar del desencuentro donde el saber reflexivo se quiebra para dar lugar a la lástima y a la autocompasión.²³ Modelo espejeante, finalmente, cuando, entendemos que el narrador *elige* que sea ese personaje marginado por él, el que lo

²³ Como se señaló en el capítulo sobre *Reinaldo Solar*, la crisis de la figura del pensador es prolífica en el cine venezolano, con o sin espejo.

reconozca en esa fase de crisis. Las crisis, por lo demás, sólo ocurren dentro de un ámbito doméstico y privado tan opaco como sus grises habitantes.

Posterior a esta escena, Daniel le pide su novela. Con un desdeñoso “*Sí, está bien*”, Ricardo intenta humillarlo ante la pregunta sobre cómo le pareció su texto. En la escena siguiente, desde el automóvil de Ricardo, vemos el cadáver de Daniel con el rostro ensangrentado. Con tomas hacia el original de la novela colocada en el asiento de su auto, Ricardo se aleja de la escena. Elipsis del narrador que luego será completada con el *flash-back* del personaje en la comisaría. Aparece, por primera vez, el comisario Colmenares y se organiza, entonces, la novela policial y el ámbito de la figuración del doble.

Ricardo rompe con Sindia, renuncia a su trabajo y se marcha a Barbados (en la novela plagia en Caracas luego de volver de Zurich, pero la función no cambia) donde decide cometer el plagio. Se resaltarán es la superposición de voces: la voz *over* del narrador, la voz *in* del personaje y la voz *off* de Daniel Valencia, yuxtapuestas en la escena del plagio acompañada del ruido de la máquina de escribir (figuras 19–20).

Primero, el doble: “*En el proceso de traspaso asumió cabalmente la responsabilidad del verdadero autor: suprimía o sustituía adjetivos, eliminaba párrafos, agregaba oraciones, modificaba los rasgos de algún personaje*”. Pausa en la escritura mientras pasea por Barbados y, luego, coincidencia de todas las voces mientras la voz *in* de Ricardo se superpone con su escritura a la del narrador:

su ego con alabanzas de sus invitados que algunas veces llevaban sus elogios hasta la adulancia pueril. Y cuando la anécdota personal dejaba espacio para algún paréntesis, se conversaba sobre temas de refinada cultura; de las excelencias de la versión fílmica de “El año pasado en Marienband”.



19



20

Figuras 19 – 20. El proceso del plagio: borradura del original

En conflicto, pues, se trama este narrador en torno a sí como un personaje. A modo de voz justiciera, la voz *off* de Daniel intenta en vano corregir lo que Azolar va gritando –ya atormentado por esos recuerdos. La referencia a *El año pasado en Marienband* remite a una estética que, entre otras virtudes, apunta al espacio como eje y laberinto, como cruce y diseminación. En la novela el guiño intertextual a Alain Resnais es una apoyatura a la construcción laberíntica del espacio: el que posee Malva Granados –contexto de la cita– pero, también, el de la cultura como un largo recorrido, tan erudito como sea posible, para adentrarse y ser considerado un poeta o intelectual. En el filme, el guiño intertextual no remite al espacio fílmico como laberinto; de hecho, muchas angulaciones son más bien para acentuar el lado claustrofóbico de la trama: espacios cerrados o primerísimos planos además de la ausencia de planos generales. Remite, en mejor medida, a los ecos de las voces de ambos escritores que, como en la película de Resnais, atraviesan tiempos y recorren espacios rompiéndose así la imposibilidad de recuperar la verdad del pasado.

La voz de Valencia no impide que Ricardo cometa el plagio, ni la angustia de éste aminora la transcripción. El último paso es quemar todo indicio del original y, casi en formato de ritual, Ricardo acude a la playa en medio de la noche ante una fogata en la que echa cada hoja. Como detalle es interesante resaltar que esta playa –como todo Barbados– es de los pocos espacios abiertos y naturales a los que acude Ricardo, pero este sitio no escapa de cierto tópico como es el de la naturaleza caribeña como marco para las premoniciones y los rituales mágico–religiosos.

Luego del plagio y antes de que esta secuencia se cierre con Ricardo llorando y riendo ante la fogata –delirio registrado con acucioso detalle por el meganarrador–, se introduce la secuencia del quiromántico. Éste le vaticina a Ricardo que tendrá un día glorioso y un eclipse repentino; frases y escenas proyectivas tomadas de la novela pero colocadas acá desde el juicio de ambos narradores: en picado la cámara enfoca la escena en una habitación atiborrada de luces e imágenes –más bien teatral– que marca el carácter fantasmático que ese ojo superior anuncia como catástrofe.

El narrador anuncia su fin bajo la mediación del discurso mágico-religioso; como si las fuerzas del más allá estabilizaran lo que la razón ha deshecho. Barbados es, en cierto modo, el marco para dar rienda suelta a las pasiones bajas, a lo instintivo, a la magia y al ritual, como últimos espacios en los que va a morir el saber intelectual de Valencia.

Hasta aquí, el imaginario de la intimidad entre la novela y el filme se distancia precisamente, en la enunciación del proceso de escritura. En la novela la representación de la ficción dentro de la ficción y de la exacerbación de ésta por la vía de la diseminación de los discursos literarios permite pasar, de modo alternado, entre el personaje y el contexto del hecho literario. El lenguaje literario media para hablar del desquiciamiento y la pérdida de referentes. En el filme, la mirada y focalización desde el personaje mantiene abierta la ventana fílmica para mirarse plagiando la obra de Valencia y confirmar la crisis de un sujeto sin recursos para manejar sus propias frustraciones. Es la escritura visualizada, el ejercicio de escribir lo que media para representar la pérdida de referentes. En aquella, el problema sigue siendo el lenguaje, mientras que en el filme el problema sigue siendo el sujeto (escritor, ¿venezolano?, ¿genio?) desconocido y descentrado.

En este sentido, el Ricardo del filme está mucho más a merced de un modelo narrativo que lo muestra para que se comprenda su locura, mientras que en la novela, el personaje es una de las piezas que le da identidad a la narrativa como construcción estética y reflexión metadiscursiva. Pero, ambos textos coinciden en un mismo objetivo: cuestionar la crisis del saber racional y positivista, explosionando la identidad múltiple, la del lenguaje y la del sujeto. Éste intenta mimetizarse sin arraigo alguno; último recodo del sin sentido de la experiencia contemporánea.

3.6.- Graciela: la última y definitiva

Al seguir la línea argumental de la novela, los hechos relatados después del plagio son básicamente iguales: Ricardo le da a leer su novela a Lisbeth, viene el éxito literario y aparece Graciela, el personaje que pondrá en cuestionamiento la originalidad de la obra. Surge, además, el doble, esta vez, por la vía del embellecimiento que el narrador le hace al personaje.

En este apartado, los cambios se basan en los giros del *estilo novelesco*. Se dilata el ritmo narrativo, en una calma que antecede al colapso final. Ya no hay más fotogramas arrugados. Se introduce el formato de la novela policial y la focalización será, por momentos, múltiple entre Lisbeth, Graciela, Sindia o el comisario. No obstante, el cambio más acusado tiene que ver con la escasa presencia del narrador en voz *over*. Su casi ausencia se suple con la figuración embellecida del personaje (figuras 21–22). Finalmente, la novela del narrador se dispone en tramas paralelas: la investigación del plagio y el éxito de Ricardo.

De modo tal que, temáticamente, se desarrollan los ejes de la sospecha y del doble. Dado el éxito de la novela, Ricardo se ha convertido en un hombre rico, su casa ya no es una “ratonera” y Graciela va a preguntarle sobre la escena de los platos del diablo. Después de confirmar que Ricardo desconoce la referencia del lugar, lo denuncia por plagio y logra que el comisario se interese por el caso. La voz *over* sólo interviene cuando Graciela acude a casa de Ricardo, mientras, el narrador se regodea en mostrar la nueva apariencia física del plagiario. Se deja atrás la figura desgarrada y envejecida para darle paso a otra sofisticada: más delgado, con gafas y un corte de cabello nuevos, así como una vestimenta refinada y moderna con la que el personaje se prepara para exhibirse públicamente. Pero todo su maquillaje es el resultado de un objetivo, más o menos, alcanzado: parecerse físicamente a Valencia hasta el punto de asumir sus gustos, como el fumar puros o comprar obras de arte. Entonces, toda su exterioridad remite siempre al otro ya fagocitado. Mientras más pública y exitosa es su presencia, más cercada está por el comisario y por Graciela. Significativo para la estructura narrativa del filme es que se le hace creer el espectador que a Ricardo se le persigue por el plagio y no por el asesinato.



21



22

Figuras 21 – 22. Antes y después del plagio Ricardo es la borradura de Daniel y de sí mismo

En este esplendor llega también el éxito amoroso porque Lisbeth entra de nuevo en acción, ya no como musa sino como una amante embelesada por la escritura de esa novela de la que ella “*nunca lo creyó capaz*”. Otra vez, como se ha mencionado, es la que media el discurso de la *verdad* sobre Ricardo. Por ejemplo, después de vivir con Ricardo y ver cuánto reitera en sus gestos a Daniel le dice: “*A veces me lo recuerdas demasiado. Es como si quisieras repetir aspectos de su vida*”. Finalmente, decide abandonarlo porque se ha vuelto “*extraño y agresivo*”, como le dirá luego al comisario.

Desde la muerte de Daniel ha pasado, aproximadamente, un año. Tiempo en el que Ricardo ha cosechado el éxito literario y el económico. A diferencia de la novela, aquí aparecen sus lectores: Graciela, Sindia o, por ejemplo, Eduardo Liendo; ficción del narrador ante la posible presencia de ser admirado por otros “como él”

El mecanismo del doble regula la narración policíaca. El comisario sorprende a Ricardo por sus citas sobre Napoleón o “lo kafkiano”, pero el abordaje de su figura se establece por su parecido con el personaje perseguidor del primer cuento de Ricardo. Anticipo de la persecución, el comisario –siguiendo el aporte de la novela– cumple un doble rol: el del policía comprensivo y el del perseguidor. Su representación visual es, por demás, menos una pista que una convención: el hombre tuerto, de rostro deforme que persigue al niño es el comisario, ahora sin deformación alguna, y que a partir de aquí será el perseguidor de un Ricardo cada vez más asustado ante sus propias visiones.

Otra intimidad que atraviesa de modo desigual al filme con relación a la novela, proviene de la fotografía de Franz Kafka. En la novela es *hecho* testigo. En el filme, la fotografía es un atrezzo que acompaña en el proceso de la escritura. Llena la habitación como referencia ineludible y subjetividad única: el desarraigo, el desasosiego, la angustia. Pero también, y gracias a la seriedad de su mediación, es el escritor escrutador que presagia el fin trágico de la escritura. Al igual que sucede con la escena del quiromántico, por un momento, la cámara se posiciona desde la altura de la foto para mirar en picado a Ricardo; mirarlo empequeñecido.

El relato policial y la intimidad del doble se consolidan, finalmente, a través de la denuncia de plagio realizada Graciela. Como en la novela, ella y Colmenares pertenecen al régimen narrativo policiaco y sus figuraciones perpetúan la línea de perseguidores y justicieros de la víctima. Ella acude a casa de Ricardo y éste elude el interrogatorio sobre los platos del diablo, con la idea de que es “*una cita, un pasaje ilusorio y, a decir verdad, un tanto almibarado y hasta cursi*”.

Dosificando la información y la importancia de Graciela, la voz *over* la registra como una simple lectora: “*En aquella cita advirtió un error. Nunca más permitiría intromisiones imprevisibles. Los lectores eran una abstracción tan inhumana como los logaritmos. Diez mil, cien mil ojos sin rostros. Todos forman una proyección intangible de la ficción. No volvería a confiar en sus lectores*” (figura 23).

La doble acepción de cita –encuentro y fragmento– considerada como error, introduce un mecanismo de autocrítica irónica del propio narrador. En la medida en que reconoce que los lectores son esa proyección intangible de la ficción, se olvida de su propio rostro en el espejo de su escritura. El olvido parece eximirlo de ser una proyección más de sus muchas lecturas y, en realidad, el gesto irónico radica en pretender la confianza hacia su reflejo y desdeñar el de los demás.

Pero esta escisión es sólo el preámbulo del fin, puesto que el narrador abre dos relatos paralelos: la investigación policial y la vida de Ricardo. Siguiendo el ritmo argumental de la novela, los narradores –cinemático y verbal– ordenan los hechos de modo similar y se aceleran las secuencias siguientes sobre la investigación y la persecución al plagiarlo. Graciela denuncia el plagio y el comisario interroga al sospechoso; aquél intuye que éste no puede entregarle el borrador de su novela porque

es un plagio. Decide presionarlo por la vía de la persecución. Se convierte, literalmente, en su perseguidor. A la salida de su casa, en un bar, en una librería Ricardo ve al comisario que, paralelamente –focalización múltiple– ha ido interrogando a Sindia, a Lisbeth y a Rosales, el ex jefe de Ricardo.

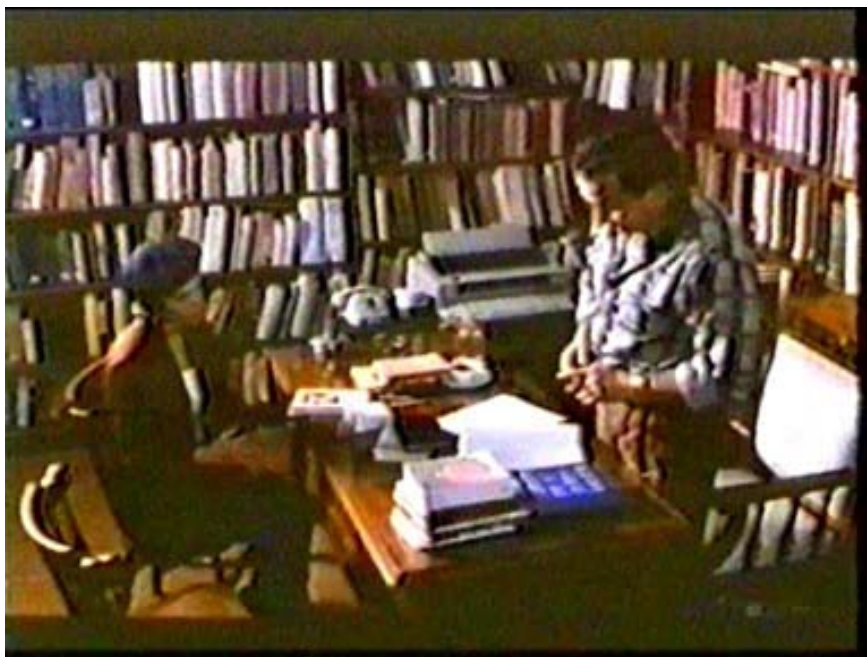


Figura 23. Graciela: mediación de la intimidad de Daniel

Significativo es el juego del doble engañoso en torno al comisario: primero, en el interrogatorio, le dice a Ricardo: *“Yo no he leído a Kafka pero he oído tanto la palabrita que el nombre se me sale...Son cosas kafkianas”*; Ricardo responde: *“espero no ser un nuevo cliente de El proceso”*. Esto es una pista falsa porque el plagio es una evidencia para los espectadores y el imaginario del sistema judicial no queda subsumido en los caminos absurdos de la burocracia; de este modo, la referencia literaria se inserta como espejo invertido del proceso judicial. Guiño del narrador sobre su propio juego de figuración ficcional donde él, como lector de Kafka, se reimagina defendiéndose de esa ficción.

El doble también se articula en la escena en la que el comisario persigue a Ricardo y su imagen se refracta en múltiples espejos,²⁴ al tiempo que se superponen las imágenes del hombre con el ojo de vidrio y del niño; es el colapso de todos los relatos espejeantes (figuras 24–29). Los espejos, de nuevo, hablan del fracaso del pensador porque confirman la inestabilidad de la subjetividad y de la identidad que, ahora, deliran y otorgan vida, tiempo y espacio a sus propias creaciones o pesadillas. Simultáneamente, si como afirma Balló ante el espejo se “dobla la actitud pensante” y se adquiere “conciencia del final de una vida” (2001:100), se podría afirmar que esta refracción especular dispara el pensamiento hacia el caos y sella la inminente muerte del personaje.

La focalización se amplía. Sindia, llorosa y compungida declara: “*él era violento, yo siento lástima por él. El sólo necesita amor...aún lo amo*”. Rosales por su parte, cuenta: “*Es un mentiroso y malagradecido. Lo creo capaz de todo*”. Y Lisbeth argumenta: “*Es un ser violento, extraño*”. Pues bien, en la declaración de Sindia se establece, como en la novela, otra versión del juego del doble: ella lo ama y, por eso, (¿?) lo asesina. En el relato verbal Sindia queda como una mujer despechada. Pero, para nosotros es el doble en femenino de Ricardo puesto que, al igual que éste, asesina por amor y odio, por rabia y tristeza, por todo y por nada; tal como cuenta al comisario el personaje de Ricardo al confesar su crimen.

Pero antes de que el meganarrador opere sobre el doble, falta que lo haga el narrador verbal como causa final del desplome psíquico. El imaginario ficcional es el del hombre perdido. Ricardo regresa al apartamento buscando a Lisbeth, descubre que se ha ido y cree ver a Daniel en el balcón de un piso aldaño. Es decir, la alucinación del reflejo espejeante como vía para detallar la persecución. Por ello y, finalmente, durante la noche, en clave de pesadilla –que no vemos– se resuelve la operación del manejo de la culpa: mientras sueña se lastima el pecho con un lápiz.

²⁴ Guiño que remite, de algún modo, al final del filme *La dama de Shangai* (1948) de Orson Welles, y que Woody Allen retoma como homenaje a Welles en *Misterioso asesinato en Manhattan* (1993).



24



25



26



27



28



29

Figuras 24 – 29. El delirio persecutorio de Ricardo se consolida en la refracción y segmentación de las imágenes. Desde la mirada y la voz del narrador Ricardo, los espejos rotos articulan el desquiciamiento del personaje

El doble, el perseguidor, el laberinto, el abandono y, finalmente, un colapso mental coinciden en la figuración del delirio, representado ahora con la imagen del monstruo. Ricardo acude atormentado a la policía para decir la verdad y en su figura, gracias a una ampliación en la angulación del primer plano, se exageran los rasgos, que lo aproximan a la imagen de un discapacitado mental en crisis, cercana a la exacerbación de la monstruosidad como último cuerpo del delirio (figura 30).

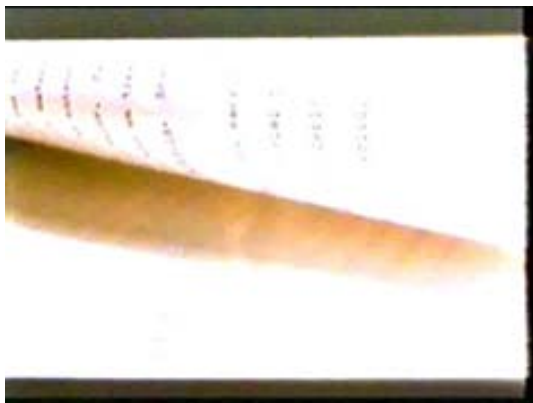


Figura 30. Figuración del colapso psíquico

Desde la autocrítica de verse como un monstruo se regula la sorpresa del espectador al incorporarse la narración del asesinato de Valencia, contada por un Ricardo sollozante, siguiendo la tónica general del filme. Se inserta la escena elidida en la que Ricardo atropella a Daniel. Ahora bien, el ritmo de la confesión oscila entre la voz *in* del personaje y la voz *over* del narrador quien relata parte de los hechos: “*Cuando estacionó comprendió cabalmente que era un asesino*”, para volver al personaje diciendo: “*No maté por odio, lo hice por amor...Siento paz.*”

Son las últimas palabras del personaje que dan sentido a la presencia del narrador, porque su escritura es el logro de esa paz y le lleva perpetuarse como ente de ficción. Mientras se superponen las páginas de la novela finalizada y vemos a Ricardo,

el narrador relata: “Ahora sentía que después de todo en la prisión había escrito su obra maestra que el mundo celebraría y recordaría como suya hasta la posteridad” (figuras 31–32).



31



32

Figuras 31 – 32. Fin de la novela verbalizada. El triunfo del escritor

Hasta el final, el narrador se obstina en ser “asesinado por su obra” como planteaba Foucault, es decir, de perder su identidad de autor, narrador y escritor al que inmortalizará una obra. Hallazgo que refuerza la megalomanía; figuración del saber que se lanza en espiral como garantía de duración. Es el triunfo del narrador y de su palabra. De hecho, todo el final es un reforzamiento de este logro.²⁵

Ya en pleno dominio del narrador cinematográfico, Ricardo –autor-narrador– personaje– le da su novela al comisario para que se la entregue a Lisbeth; así, lee las frases con las que se iniciaba el filme: “*Ésta es la historia de una obsesión literaria...*”. Reiteración cíclica, puente entre el origen y el fin centrados en la repetición al infinito de la mano de un autor. Posteriormente, se incorpora un cambio importante con relación a la novela porque toda la secuencia del asesinato es planteada desde dos operaciones:

²⁵ En el registro de la autoparodia del escritor–creador y la visualización de los personajes que pueblan sus historias se inscribe el filme *Desmontando a Harry* (*Deconstructing Harry*, 1997) de Woody Allen. Aquí, la visualización del mundo narrativo opera a contraluz del filme de Urgelles: el artista neurótico y socialmente disfuncional es creativo y funcional para el arte; no por casualidad, la última imagen es la del personaje escritor iniciando, una vez más, la aventura de la ficción narrativa. Si por un lado, Allen cuestiona la imagen del escritor neurótico, por el otro, revaloriza el papel de la ficción como recodo íntimo en el que el escritor puede refugiarse para darle rienda suelta a su creatividad.

mostrar al público que acude a las puertas del tribunal en planos medios y congelar y ralentizar esas imágenes. En éstas se fijan los rostros de Lisbeth, Malva, Mario, Rosales y, finalmente Sindia a quien vemos avanzar como una más del público para ganar espacio y dispararle a Azolar. Antes de morir asesinado por Sindia, Ricardo ve su novela en los brazos de Lisbeth. Su rostro ensangrentado y su cuerpo tirado en medio de la calle componen la imagen que se congela y que, en la escena siguiente, ilustra como fotografía la portada de su obra póstuma. Imagen final de un libro que es bautizado como ritual de iniciación regularizado por la cultura (figuras 33–36).

Retomamos parte de la visión del director y su equipo sobre esa posibilidad de hacer simpático al escritor:

La película terminaba con su muerte y Edmundo (Aray) dijo que por qué no redimíamos al tipo con el bautizo (del libro) (...) Hicimos un personaje simpático y es que –cosa que me atrajo de la novela– es una historia sobre nosotros, sobre los intelectuales de Latinoamérica. Aquí todo el mundo, como decía Guillermo Sucre en su famoso artículo en la revista de Octavio Paz, ‘Venezuela es el país con más genios universales totalmente desconocidos’.

Esta especie de desmesura de ambiciones y gloria es romántica, como ese transplante de Europa que somos nosotros (Alfonzo, 1994: 31).

La escena del bautizo redime al personaje en un gesto que denota la mirada conmovedora hacia un asesino asesinado. ¿Para qué hacer simpático a un personaje en delirio? ¿Esta es la ventana para justificar el quiebre de una figuración intelectual de por sí antipática, huraña y acomplexada? O ¿es que la megalomanía, al final de cuentas, queda mediada por la necesidad de quedar bien lo que, por otra parte, sólo la dinamita aún más y se hace de la redención el lugar para los que han tenido “mala suerte” en la vida? ¿Necesidad de reconocimiento *a pesar de todo*? ¿Tributo para los que perdidos se encontraron gracias al escribir y la literatura? ¿Escritura promovida por el amarillismo y la megalomanía definitiva? o ¿escritura, simplemente, aupada por la intelectualidad? En todo caso, redención de la palabra de una figuración intelectual venida a menos pero cuyo trabajo final se inscribe en la cultura oficial.



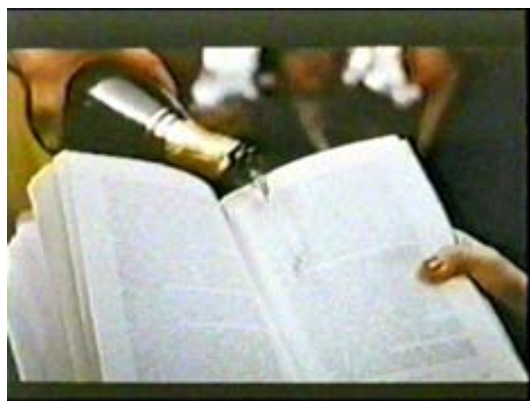
33



34



35



36

Figuras 33 – 36. Muerte y reivindicación del escritor

De nuevo, ese *somos así* del director nos remite a una construcción de la identidad que en su aparente simpleza, lejos de aminorarse la complejidad del término, se enreda aún más al tratar ya no sólo de etiquetar sino, especialmente, al convertir la cultura oficial en la mediación última de un imaginario identitario descentrado. Entonces, es mejor dar a conocer aquello que *se es* por la vía institucional, aunque esto implique ofrecer una *mirada cultural crítica y simpática* que hace honor (¿se disculpa?), si no a un “genio universal desconocido”, sí a un desconocido que se (auto)creó como ente de ficción a costa de acabar con la ficción de los otros.

Dos caminos para un mismo destino porque ¿la redención final del bautizo del libro en qué se diferencia de la “redención” por parte del vigilante en la novela? En ambos casos, el libro-texto final vuelve a mediar narrativamente. En la novela lo hace desde el valor de posible libro sagrado, especie de cábala sagaz al uso. En el filme, lo

hace a través de la reiteración del buen hacer del campo literario y editorial. En ambos casos, el libro es el protagonista final colocado al filo de su único destino: circular de mano en mano.

Barthes (1993) al preguntarse qué es la escritura, considera que es “el compromiso entre una libertad y un recuerdo” (24) es decir, entre una libertad para elegir cierto tipo de escritura y moverse, al mismo tiempo, dentro del tiempo de la Historia y la Tradición literarias. Él puede, por ejemplo, al elegir “afirmar mi libertad, pretender un frescor o una tradición; pero no puedo ya desarrollarla en una duración sin volverme poco a poco prisionero de las palabras del otro e incluso de mis propias palabras” (25).

Ésta es una sugerente síntesis para ambos textos. Por un lado, en tanto escritor, Eduardo Liendo se mueve entre la libertad de escoger cierto modo crítico de burlarse en la concepción de la literatura, como crisis del sujeto sin arraigo, y lo hace exacerbando los procesos de des-identidad. La Tradición y la Historia no son sólo exquisitos cofres para abrir; el contexto des-identitario marcado por esos discursos del decir sin decir – populismo de González Stephan– los convierte en un refugio efímero.

Urgelles, por su parte, apuesta por una figuración del escritor sólida que lidera y (se) garantiza un lugar público gracias a ese dominio del saber discursivo; de ahí que su filme sea más un tributo a la escritura que su puesta en cuestionamiento. Pero, se aproxima a la novela en su afán por la ampliación de la figura del autor y sus funciones, como mecanismo detonante del modelo romántico de escritor, que, para colmo de males, resulta mucho más anacrónico en el filme que en su ideal. Acaso, más que el modelo, colapsa es su incapacidad para devolverle a la palabra su lugar emblemático.

El Azolar de ambos textos es, a todas luces, un prisionero de las palabras de los otros y un penitente de las propias. En la novela, la parodia es el marco de un narrador que controla firmemente el constante desplazamiento entre la tradición y la historia de su personaje al que se coacciona desde la negación de su escritura. En la película, la colusión de los narradores ofrece un voto de confianza al narrador verbal, también tradicional, con la diferencia de que la seriedad criticada del modelo del escritor se realiza en el delirio de la máscara de la ficción al crear una novela hecha a su medida.

Su autocrítica es el logro máximo de una identidad descentrada; cuestionamiento último del filme.

En ambos textos, la escritura y el lenguaje resultan la propuesta sustentadora del modelo narrativo. Pero mientras en el texto de Liendo, el narrador juega mientras se afirma como autoridad, en el filme, por el contrario, el narrador se muestra complacido en poder serlo. De este modo, en aquélla la intimidad del narrador se constituye en su propia capacidad de jugar con los discursos; en éste, se negocia la identidad del personaje desde el delirio. Y, finalmente, en ambos casos, el desarraigo entre las palabras propias y las de los otros se fija en representaciones ficcionales que demuestran los quiebres del saber y de la existencia, en un fin de siglo marcado por la incertidumbre y el escepticismo.



**De *La composición* de Antonio Skármeta a *Pequeña revancha*
de Olegario Barrera**

De *La composición* de Antonio Skármeta a *Pequeña revancha* de Olegario Barrera

Entonces escribir es el modo de quien tiene la palabra como cebo: la palabra pescando lo que no es palabra. Cuando esa nopalabra –la entrelínea– muerde el cebo, algo ha sido escrito. Una vez que se pesca la entrelínea, sería posible expulsar con alivio la palabra. Pero ahí se detiene la analogía: la no-palabra al morder el cebo, lo ha incorporado. Lo que salva, entonces, es escribir distraídamente.

Agua viva
Clarice Lispector

Los imaginarios ficcionales que ahora nos ocupan se construyen sobre la interrelación entre mundo narrativo, escritura e identidad del sujeto. Esta última proviene de la mediación discursiva –la palabra dicha y oída y, especialmente, de la escrita– que funge de señuelo paradójico: si muestra es porque oculta y mientras lo hace, mayor nitidez de las imágenes identitarias. La clave reside en la densidad de una elección estética común en ambos textos basada en mirada infantil que escruta el entorno y de-codifica al otro-ogro. Éste ya no canaliza los miedos infantiles, existe fuera de los niños como una fantasmática recreación del poder represivo. De niños y ogros, entonces, van los primeros apuntes sobre la conformación del imaginario identitario en el cuento *La composición* (¿1978?) de Antonio Skármeta (Antofagasta, 1940), y la transposición fílmica *Pequeña revancha* (1984) de Olegario Barrera (Caracas, 1947).

Para indagar en este nuevo espacio íntimo, narrativo y ficcional, nos proponemos, primero, esbozar los contextos de producción. Particular importancia reviste este nivel del encuentro dialógico porque entre los mundos narrativos de los autores se teje un altísimo registro de la mejor conversación: afinidades estéticas e ideológicas los reúnen en torno a un mismo fin como es el de la construcción del imaginario identitario; éste oscila entre su devenir cotidiano y la presencia –casi intemporal y desfigurada– del ogro extraño. Y, en segundo lugar, analizaremos la operación de equivalencias propia de la transposición fílmica. Como se verá, estamos ante un filme que abreva del cuento su argumento central pero que, al mismo tiempo, logra construir su propio universo.

Ahora bien, el análisis comparado estaría inconcluso si no ahondáramos en el sentido de las reglas enunciativas y narrativas –comunes o no– de ambos discursos.

Nos referimos a la posibilidad de aproximarse a las ficciones narrativas mencionadas a partir del juego de saberes y miradas que, a su vez, se relacionan desde el juego de las palabras y las voces. Del estilo interrogatorio a la complicidad como clave identitaria: éste es el periplo de las palabras dichas y, finalmente escritas en contextos ficcionales protagonizados por un niño, Pedro, durante una dictadura militar. Entre padres y amigos, militares y niños se tejen tres saberes, tres voces, tres imaginarios que convergen en una misma actitud: camuflar la realidad para que, al final, reaparezca asida a los pequeños actos de heroicidad.

1.- Contextos de producción y recepción

1.1.- Autores

La figura del escritor Antonio Skármeta es de una riqueza paradigmática. Escritor de narrativa de ficción, guionista de radio y de cine, director de cine, actor, conductor-director de programas de radio y televisión sobre literatura, ex embajador de Chile en Alemania, profesor universitario, jurado de festivales de cine, son algunas de las diversas actividades que ha desarrollado dentro del panorama de la cultura internacional.

Como lo señalan, entre otros, Fernando Jerez, Ana María del Río o Poli Délano (2002) Skármeta pertenece a la llamada generación de “los novísimos” o “Generación Emergente”.¹ Ariel Dorfman, Poli Délano, Ramiro Rivas, Fernando Jerez y Antonio Skármeta, entre otros, integran una generación que buscaba “una decidida voluntad de exploración de los lenguajes nuevos y de las nuevas situaciones existenciales y colectivas del país y del mundo (Ignacio Valente citado por Jerez: 101). Ímpetu de renovación junto a un alto nivel de preparación literaria constituyen parte de las herramientas para la creación literaria, que recibe algo más que los ecos de las luchas políticas producidas en Chile desde principios de los ‘70.”²

¹ Fernando Jerez: “Generación del 60: escribir en dictadura”, Ana María del Río “Literatura chilena: generación de los ochenta. Detonantes y rasgos generacionales”, Poli Délano “Panorámica a vuelo de pájaro de la narrativa chilena reciente” En: Karl Kohut y José Morales Saravia (eds.) (2002). *Literatura chilena hoy. La difícil transición*.

² También se le incluye dentro del llamado posboom. Entre otros críticos, Donald Shaw (1999) reúne en esta narrativa a Isabel Allende, Luisa Valenzuela, Rosario Ferré, Gustavo Sainz, Laura Esquivel o Ángeles Mastretta.

La dictadura cambió de manera irrevocable los destinos personales y, obviamente, los programas literarios. 1973 es el año en el que palabras como exilio, censura, persecuciones, delaciones –entre las menos terroríficas– pasan a formar parte de la cotidianidad. Skármeta se exilia primero a Buenos Aires y, después, a Berlín. Pero ya para 1973, su libro de cuentos *Tiro Libre* no circula en Chile como no lo harían –quizá, sí clandestinamente– el resto de sus textos.

Antes del golpe de Estado, Skármeta era conocido en Chile por sus libros de cuentos *El entusiasmo* (1967) y *Desnudo en el tejado* (1969, Premio Casa de las Américas). En 1973, publica dos libros de cuentos *El ciclista del San Cristóbal* y *Tiro Libre*. Sus obras escritas, hasta ahora, son el libro de cuentos *Novios y solitarios* (1975), las novelas *Soñé que la nieve ardía* (1975, considerada por la crítica como uno de los textos iniciadores de la nueva estética el posboom), *No pasó nada* (1980), *La insurrección* (1982), *Ardiente Paciencia* (1985), *Match-Ball* (1989, luego reeditada y titulada como *La velocidad del amor*), *La boda del poeta* (1999, Premio Médicis 2001 a la mejor novela extranjera), *La chica del trombón* (2001) y *El baile de la victoria* (2003, Premio Planeta); así como su colección de cuentos *Uno a uno. Cuentos completos* (1995).³

Su estrecha interacción con el mundo del cine se demostró al dirigir el filme *Ardiente paciencia* (Berlín, 1983), basado en su novela homónima que, a su vez, fue escrita como tal, después de haber sido un guión de radio, de cine y una obra de teatro. Esta novela, posteriormente, daría lugar a *Il postino* (*El cartero*, Michael Radford, 1995)⁴ uno de los trabajos de transposición fílmica más exitosos del cine internacional.

³ Vasto, variado, a veces, confuso pero prolífico es el mundo skarmetiano. Así, por ejemplo, en la *Enciclopedia of Latin American Literatura* (Smith Verity, edit, London/Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1997) se menciona que escribió la novela *¡Chileno!* (1979), aunque este dato no aparezca en ninguna de las otras fuentes consultadas, como por ejemplo, la página personal del autor en la web: www.clubcultura.com. Confuso resulta, además, que en muchas de las páginas web sobre Skármeta se coloquen a *Match-Ball* y *La velocidad del amor* como novelas diferentes cuando, en realidad, ésta es la misma que aquélla pero re-nombrada.

⁴ Este filme es uno de los ejemplos emblemáticos de transposición fílmica exitosa. No es posible afirmar que su éxito haya generado la “recuperación” de la novela porque, para entonces, había sido traducida al menos a 10 idiomas. Posteriormente, los éxitos del filme alcanzaron un nivel máximo cuando las nuevas reediciones de la novela aparecieron bajo el nombre del filme: *El cartero de Neruda*. Sin duda, todo este haz de logros ha impulsado aún más la figuración y el prestigio del autor chileno dentro del campo cultural internacional. Radford, por su parte, estrenó otra transposición fílmica *El mercader de Venecia* (2005) –con Robert de Niro y Jeremy Irons en los roles protagónicos.

Sus vínculos con el cine, continuaron, además, a partir de la escritura de los guiones de *La Victoria* (1973) y *Reina la tranquilidad en el país* (1975), dirigidas por Peter Lilienthal.

Como bien señala Shaw (1999: 261–262) Skármeta también elaboró una especie de programa teórico sobre los fundamentos de una (su) nueva escritura –la llamada del posboom– que *devolvía* el valor de la referencialidad y a la narratividad comprometido, así, con la posibilidad de inscribirse y construir la realidad, diseñarla a partir de la riqueza de la espontaneidad, la construcción coloquial, el gusto por la vida y por los meandros del erotismo y la sexualidad, la cotidianidad como fuente de energía vital y lugar privilegiado de la fantasía, como vía de expresión de la libertad individual y colectiva. Aspectos que buscaban y permitían modelar un lector ideal, uno más cercano pero, además, que pudiera leer parte de su vida en ese código realista.⁵

1.2.- De *Tema de clase* a *La composición*

Dada la extensa actividad pública del escritor chileno no pretendemos detenernos en tan prolífica vida cultural sino, antes bien, centrar la producción del cuento *La composición* que, curiosamente, es posible ubicarlo en momentos y contextos diversos. En estos se entreveran y reiteran sus múltiples intertextos que ya resultan un *leit motiv* en sus obras: personajes inmersos en una cotidianidad en la que, de manera referencial y funcional, se integran el cine, la radio, la poesía y el fútbol destinados a perfilar la construcción de un lenguaje coloquial.

Mirado desde ahora, su cuento se diluye en la notoriedad que ha alcanzado durante los últimos años. Ahora bien, su cuento surgió y fue leído en momentos en los que lo notorio y preocupante giraba en torno al régimen dictatorial de Augusto Pinochet; entorno en el que la literatura y el cine –la de Skármeta y el de Barrera,

⁵ En tanto generación posboom, estos aspectos aparecen como respuesta a la generación del llamado boom latinoamericano. Aunque considero que no es posible establecer cortes radicales entre las generaciones ni tampoco dentro de ellas (dado que el boom es la cara más conocida de una producción literaria latinoamericana mucho más vasta que no ha cesado en construirse), me parece conveniente puntualizar, siguiendo a Shaw cómo esta nueva literatura se diferencia en buena medida de la anterior –acaso, de la que se atenga a sus convenciones literarias: “el momento era propicio para llevar a cabo una vuelta a la ‘narratividad’, un retorno al relato lineal, sin la fragmentación, los saltos cronológicos inesperados, el metadiscurso y el cuestionamiento de la relación causa-efecto que tantas veces caracterizaba la narrativa del Boom desde *Pedro Páramo* hasta *Terra nostra* (1999: 266).

respectivamente, pero también buena parte de las literaturas y cinematografías latinoamericanas– asumen esta notoriedad como reto estético e ideológico.

Sin duda alguna, el cuento de Skármeta es metáfora de un viaje, de un periplo iniciado en los años setenta y que, hoy por hoy, mantiene intacta su capacidad de denuncia desde la ficción. El cuento ha adquirido mayor nitidez no sólo por lo que de suyo posee en relación con la obra de Skármeta, sino por condiciones extraliterarias: hoy como ayer, siguen las dictaduras con todo el arsenal de intolerancia, manipulación, terror, violencia y muerte que las sustentan.

Según el propio Skármeta (2003) ⁶ fue a finales de los setenta cuando elaboró el primer borrador de su cuento, llamado entonces *Tema de clase*. Se publicó por primera vez en francés en una “edición dominical de *Le monde* y en la traducción castellana pasó a llamarse *La composición*”. Las fechas de su publicación en castellano son imprecisas aunque contamos con algunos datos. De los pocos críticos que tientan una fecha de la publicación en castellano Donald Shaw se pregunta sobre el año 1978 (1999: 287). Asimismo, el cuento circuló por algunos medios impresos; al menos así llegó a manos del director Barrera quien, después de leerlo en la sección de “El cuento del lunes” de *El Diario de Caracas*, decidió realizar el filme *Pequeña revancha*, estrenado en 1984. ⁷

Antes de 1984, el cuento había adquirido notoriedad. Skármeta ya había recibido ofertas para llevarlo al cine, cuando Barrera le propuso realizar una adaptación televisiva:

En la primera carta Skármeta me contestó que ya antes había recibido solicitudes similares respecto al mismo cuento, pero él no había cedido los derechos porque planeaba hacer una película, puesto que él también es cineasta. A pesar de eso, me pedía que le enviara una descripción de cómo veía yo *La Composición* en el cine, así que, a vuelta del correo, yo le envié un primer guión que a él le gusto y así me dio los derechos (Graziano, 1986: 15-17).

⁶ Antonio Skármeta (2003). “Cuando la ficción nace del infierno” en *Imaginaria*. Revista quincenal sobre literatura infantil y juvenil (www.imaginaria.com.ar/10/1/skarmeta.htm; página revisada por última vez el 7 de abril de 2006).

⁷ Edgar Moreno Uribe en su artículo “ ‘Pequeña Revancha’ ahora busca público” publicado en este diario no remite a la fecha exacta pero plantea que: “**El Diario de Caracas** está vinculado, indirectamente, a la realización de este filme, porque fue aquí donde se publicó hace varios años el cuento **La composición** del escritor Antonio Skármeta. Esta narración inspiró a Barrera” En: *El Diario de Caracas*, 19 de febrero de 1986, p. 32 (Negritas en el original).

Posteriormente, se publicó en la selección de cuentos *La Cenicienta en San Francisco y otros cuentos* (Santiago de Chile: Andrés Bello, 1990). Finalmente, ha llegado hasta hoy como libro para niños, gracias a la edición realizada por Ediciones Ekaré (Caracas, 2000) en la que se incorporaron las ilustraciones de Alfonso Ruano. Con una adaptación para la radio alemana, traducido a varios idiomas, ha recibido premios tan importantes como el otorgado por la UNESCO al mejor libro para niños en “Literatura infantil y juvenil en pro de la tolerancia” (2003).⁸

Dos contextos, por tanto, marcan la recepción del cuento. El primero, inscrito dentro de los aspectos de han dado carta de identidad al posboom y en un período de extrema y terrible convulsión política en América Latina (especialmente, en los países del Sur y Centroamérica). El segundo, es el texto ya en solitario que ha resurgido con el tiempo revitalizado como paradigma de la tolerancia. La metáfora del viaje realizado por el cuento no deja de inquietar al propio autor: “Escribí *Tema de clase* cuando las prácticas antidemocráticas estaban en su apogeo (...) El hecho de que muchas otras casas de edición (...) estén publicando ahora esta obra suscita en mí cierta preocupación por la actualidad que mi narración sigue teniendo en muchas otras partes del mundo” (2003: 2).

Pese al éxito internacional avalado por numerosos premios y la unanimidad de la crítica al reconocer sus méritos, *Pequeña revancha*, en cambio, vista hoy y con relación al cuento, es un filme que pertenece al pasado cultural venezolano. Integra el corpus de las mejores películas venezolanas de todos los tiempos y, más que aparecer ante nosotros—como lo hizo el texto de Skármeta después de casi 20 años de su publicación—fuimos en su búsqueda. Con todo, nuestra aproximación no espera *rescatar* un texto importante de la cultura venezolana. En todo caso, y más allá de las preferencias personales, *Pequeña revancha* no tiene fecha de caducidad, como se intentará demostrar luego.

⁸ Entre otros reconocimientos, se le concedió el “Premi Llibreter 2000. Àlbum il·lustrat” otorgado por el Gremi de Llibreter de Barcelona i Catalunya. Además, en el año 2000, el Banco del Libro de Venezuela le otorgó el premio de mejor libro en la categoría “Libros infantiles originales” y “Los 3 imprescindibles de la biblioteca”.

Pequeña revancha fue algo más que la ópera prima de Barrera que, hasta entonces, se había desempeñado como montajista en los '70.⁹ Significó un antes y un después, especialmente porque en ese filme se concentrarían las opciones estéticas y los valores en torno a la construcción de lo real, marcados por la indagación en la cotidianidad de personajes sencillos con gran capacidad de acción. Cotidianidad elaborada sin falsos heroísmos y con una mirada esperanzadora.

Desde sus comienzos se interesa por mostrar fílmicamente un texto literario. En parte, este fue el trabajo realizado en su cortometraje *El monstruo de un millón de cabezas* (1980), transposición del cuento *El niño de junto al cielo* del escritor ecuatoriano Enrique Congrains Martín. En ambos textos destacan la mirada sobre –y desde– la infancia, clave argumental y estética desarrollada dentro de un interés mayor como es el de otorgarle voz y voto, densidad específica y capacidad de acción a los personajes menos favorecidos social y políticamente. Cambiando el registro de la mirada infantil por la de personajes de la tercera edad, en *Operación billete* (1987) vuelve sobre las pequeñas acciones como puntos de fuga para enfrentar la corrupción, en este caso, bancaria.

Después fue llamado a dirigir el filme *Un domingo feliz* (1988), un proyecto inconcluso, con guión de Eliseo Diego elaborado a partir de una idea original de Gabriel García Márquez, perteneciente a la serie *Amores Difíciles* (Televisión Española / ING/ FNCL, 1987-1988).¹⁰ Posteriormente vendría *Fin de Round* (1992, coproducción

⁹ Trabajó en las películas *Fiebre* (1976, Rodolfo Santana), *Los muertos sí salen* (1976, Alfredo Lugo) *Se solicita muchacha de buena presencia y motorizado con moto propia* (1977, Alfredo Anzola), *Manuel* (1979, Alfredo Anzola) y *Cóctel de camarones* (1983, Alfredo Anzola) (Graziano, 1986:15).

¹⁰ La serie *Amores Difíciles* se compone de seis películas cuyos argumentos originales fueron elaborados por García Márquez. Uno de esos argumentos fue, inicialmente, un cuento *El verano feliz de la señora Forbes* (1976) -reelaborado por el autor para la colección *Doce cuentos peregrinos-* a partir del cual se filmó *El verano de la señora Forbes* (Jaime Hermosillo, México-España, 1988). Se ha considerado que la película de Olegario Barrera es una transposición de un cuento de García Márquez; sin embargo, la referencia textual no ha sido hallada dentro de sus cuentos y, más que a la adaptación, apunta a la de guión original. Los otros filmes de la serie fueron *Fábula de la bella palomera* (Ruy Guerra, Brasil-España, 1987), *Milagro en Roma* (Lisandro Duque, Colombia-España, 1988), *Cartas del parque* (Tomás Gutiérrez Alea, Cuba-España, 1988), *Yo soy el que tu buscas* (Jaime Chavarri, España, 1988).

En el capítulo sobre *Oriana*, incluimos la versión de Fina Torres sobre las dificultades para ponerse de acuerdo con el escritor y los productores españoles. Barrera comentó algunos detalles interesantes sobre este filme: “sabían que era el menos feliz de los seis, el que todo el mundo fue dejando de lado porque nadie quería, de hecho esta fue una de las dificultades que tuvo Fina Torres y por lo que no pudo llegar a un acuerdo con García Márquez, ella partió de esa dificultad, le dejaron un guión que nadie quería y a ella no le gustaba. Ni me gustaba a mí en principio, simplemente yo vi que había ciertas posibilidades ahí que me interesaron y procuré desarrollarlo por ese lado” (Acosta, 1992: 19-20).

venezolana, española, cubana y francesa) transposición fílmica de la obra de teatro homónima (1977) de Rodolfo Santana. Dedicado a la dirección de telenovelas, actualmente ha vuelto al cine, y se encuentra en fase de filmación de su película *Jazz para una abuela virgen*, en la que vuelve a una obra de teatro de Santana: *Rock para una abuela virgen* (se espera su estreno para finales de 2006).

2.- Imaginarios en convivencia: para una narrativa de la cotidianidad

A menudo los escritores se encuentran frente a una terrible pregunta: ¿sucedió así de verdad? Los lectores buscan la verdad detrás de las obras de fantasía. Saben que la literatura es un modo peculiar de dialogar con el mundo y esperan encontrar señales sobre la experiencia compartida de vivir en este mundo, para entenderlo mejor (Skármeta, 2003: 1).

Así inicia Skármeta su ensayo titulado “Cuando la ficción nace del infierno”, en el que pone de manifiesto cómo su cuento generó interrogantes sobre la verosimilitud de su historia, ya no dentro de lo verosímil ficcional sino en función de ser un reflejo cierto del entorno real. Para desentrañar esta verdad, remite a los documentos de la época, y pide que su relato sea leído como “la alegre ficción de un poeta que inventa una historia donde la inteligencia triunfa sobre la estupidez” (2003: 2). Remite, en otras palabras, a reconocer el acto ficcional como ventana cifrada al mundo real.

No es difícil apresurarse a construir puentes de la inmediatez entre lo ficticio y la realidad en textos que, como los de Skármeta y Barrera, se inscriben dentro de la estética realista donde la mimesis sobre lo real opera en un altísimo nivel de verosimilitud acompañada de unas posturas ideológicas muy claras.

En estos textos, el primer aspecto vital de este encuentro ínterartístico radica en la importancia de incorporar la vivencia poetizada dentro de una estética realista y altamente referencial. Camino alternativo con el que se refuta la dominancia de los grandes discursos sobre el sujeto a favor, en cambio, de los discursos mínimos como garantías de la libertad. El segundo aspecto, como veremos, descansa en la operación estética de construir un personaje cuya ficcionalidad estará mediada por su escritura que, a modo de cajitas chinas, se solicita como garantía de “lo real”.

Un aspecto común del diálogo entre ambos autores es el énfasis en la vivencia personal como referente re-imaginado. “Al fin y al cabo es su propia vida la cosa más

cercana que cada escritor tiene para echar mano” (1979) (Shaw, 1999: 261) es el nombre del ensayo de Skármeta donde precisa los derroteros de la nueva narrativa en la que se conjuguen la experiencia estética y la personal, en una ficción accesible y cercana al mundo de la vida cotidiana.

Justamente, la elección por contar las historias íntimas, centradas en personajes inscritos en su cotidianidad, generalmente, opresiva; de valorar la construcción de un lenguaje coloquial entreverado con su capacidad de resurgir imaginarios del fútbol, el cine o la música o de elegir una alta referencialidad con visos poéticos, le han otorgado a Skármeta un lugar privilegiado dentro de la narrativa chilena y latinoamericana y, además, son los códigos narrativos e ideológicos que lo enlazan con el filme de Olegario Barrera.

Todas las películas de Barrera poseen un núcleo de vivencia personal que lo lleva a re-encontrar parte de sí y de sus recuerdos en la literatura y el teatro: “ Siento que muchas cosas que están en **Pequeña Revancha** y en **El monstruo...** eran vivencias que tarde o temprano yo tenía que reflejar y por eso, cuando conocí estas originalmente, me llamaron mucho la atención y sentí la necesidad de hacerlas” (Alvaray, Azuaga, 1990: 23) (Negritas del original).

Hijo de españoles que durante la dictadura franquista emigraron a Venezuela, Barrera no duda en ocultar su filiación personal con el modelo narrativo construido por Skármeta a través del cual, además, incorpora vivencias personales para hacer su propio universo estético e ideológico:

¿Qué pasó con Skármeta, autor que yo no conocía antes de leer “La Composición”? Sucedió que ese breve cuento me hizo revivir algunos episodios de mi niñez en las Canarias donde vivíamos bajo la dictadura de Franco y aunque yo no tenía aún conciencia política percibía que había cosas que se hablaban en voz baja, sabía de gente que era perseguida, sabía que mi mamá se preocupaba porque mi papá sostenía reuniones “peligrosas”, presencié como cobradores de impuestos engañaban a los niños para sacarle datos sobre su familia y los míseros bienes que poseían, etc. Me tocó vivir el doloroso episodio de tener que sacrificar a un perrito que tenía de mascota porque mi mamá no podía pagar el impuesto que querían cobrarnos por él, etc. (Carta de Barrera para nuestra investigación, abril, 2004).¹¹

¹¹ Cfr, además, Edgard.A. Moreno Uribe “ ‘Pequeña Revancha’ ahora busca público” (1986) Barrera comenta ciertos datos biográficos aportados a sus filmes. Por ejemplo, Anastasio, uno de los

Evitando a conciencia construir un cine de carácter político y militante, ha optado, por fijar políticamente su cine dentro de una tendencia realista, que busca “reflejar” el entorno o, más bien, en re-imaginar el referente personal dentro de un constructo ficcional afianzado en lo real-efectivo (García Berrio, 1989), como una de las muchas alternativas para rearmar *el caos* del entorno. Para ello, su universo diegético se aboca a historias mínimas o de personajes desfavorecidos, que resultan representaciones ficcionales por las que se cuelan resquicios poéticos minados por la solidaridad y la amistad.

Sin embargo, habría que acotar que tanto el director como algún crítico arrojaron una visión injustificada sobre el cuento de Skármeta: una especie de alerta sobre su posible carácter panfletario. Barrera, por ejemplo, al explicar lo que entiende por compromiso político y deslindando en que asumir una conciencia social y política ya es un acto político, precisó: “Tampoco se puede decir que mi cine sea abiertamente militante. Eso lo evito intencionalmente. En **Pequeña revancha**, en el cuento original, había palabras como *izquierda* o *derecha* que yo siempre evité porque no quería caer en el panfleto” (Alvaray, Azuaga, 1990: 21) (Cursivas y negritas en el original).

A menos que exista una versión original, en la reedición del cuento no aparecen estos términos y, los que aparecen –“dictadura militar”– son vértices del imaginario político trasladado al filme. De hecho, este miedo ante el panfleto –que, aunque lo hubiera es un término de análisis más detallado en las primeras obras de Skármeta– vuelve a aparecer en la crítica, como si la condición militante del escritor fuese un espectro que atrapa a una obra y del que debe defenderse al “arte”; así en la estela de los prejuicios vencidos al ver la película Edgard Moreno Uribe escribió: “El argumento, extraído de un cuento, **La composición**, del chileno Antonio Skármeta, nos advertía de un eventual panfleto izquierdoso grandilocuente” (1986: s/p, negritas del original).¹²

protagonistas de *Operación Billete*, es un personaje creado en homenaje a su padre para indagar sobre cómo ven y qué hacen personajes de la tercera edad ante los abusos del poder y la corrupción administrativa. En otro orden de ideas, en un marco en el que algunos directores no atienden a los investigadores porque están ocupados con la “Revolución”, y otros que desearon colaborar pero les faltó tiempo para acudir a las citas, debo agradecer con especial afecto a Olegario Barrera por su disposición al diálogo, su generosidad al dejarme “saquear” su biblioteca y su gentileza al hacerme un poco cómplice de sus aventuras fílmicas.

¹² Material fotostático cedido por el cineasta, en el que no consta el número de página.

De nuevo, confundir la experiencia militante con una obra de tono panfletario es desconocer el imaginario skarmetiano pero, sobre todo, el alcance de la estética realista en régimen de transparencia. A este respecto, retomamos una idea comentada en la introducción sobre la transparencia y las transposiciones. Para Julio Miranda (1994) uno de los problemas de las, que él llama, adaptaciones es la reducción del texto literario en filmes de un solo nivel narrativo o anecdótico (45). Su tesis involucra, a nuestro parecer, cierto cuestionamiento implícito al régimen de transparencia de filmes “reflejos” del entorno, es decir, verosímiles. Nuestra argumentación se orientó hacia el deslinde entre la recurrencia de esa operación en muchos filmes –de cara al éxito en taquilla, según Miranda– y la posibilidad de reflexionar sobre los modelos narrativos dentro de los que se agencia y construye esa transparencia fílmica. Como reitera muchas veces el propio Miranda, ir filme por filme.

En este sentido, nos interesan los aportes de Ángel Quintana en *Fábulas de lo visible* (2003) al explorar las diferentes modalidades de representación de lo real a partir de la revisión que esta concepción ha tenido por parte de críticos y cineastas. Concretamente, cuando siguiendo a Erwin Panofsky o Arthur Danto, se interroga sobre el doble registro del cine o, de manera más general, sobre la relación entre la mimesis y la representación. Ambas categorías se entrecruzan en el cine de modo problemático porque la analogía de mundo, propia de la mimesis, se construye y se ve trasvasada por las subjetividades que organizan esas imágenes. El doble registro del cine, por tanto, pone de relieve la importancia de detenerse en la transparencia fílmica: “Nosotros prestamos atención a la transparencia de un mundo determinado, pero muchas veces no tenemos en cuenta que esta visión revela muchas cosas sobre nuestra forma de pensar o sobre el lugar que ocupamos en el interior de la propia historia de las representaciones” (63).

Sin intenciones de generalizar sobre todo el cine de ficción, estas ideas nos facilitan la posibilidad de pensar sobre lo que revela el asumir el régimen de transparencia en el marco de los modelos narrativos fílmicos y literarios de *Pequeña*

revancha; tema al que, por lo demás, hemos revisado desde sus exageradas dimensiones en *Reinaldo Solar* y *Los platos del diablo*.

Efectivamente. Quintana apunta a que ese énfasis en la transparencia muestra, en sí mismo, un artificio que conjuga lo real, el imaginario y lo ficticio (Iser, 1993), en un afán por reordenar narrativamente el mundo en imágenes. Este aspecto conlleva el hecho de crear ficciones o, más arquetípicamente, de contar cuentos, de relatar y así ofrecer diversos espejos sobre el entorno, menos por el espejo al estilo del reflejo inmediato, y más como caminos de la subjetividad que devuelven de modo crítico al entorno.

Además, Quintana considera que para la construcción de la estética realista: “La adecuación entre una visión del mundo que revela la fuerza de la realidad y la de los procesos constructivos, constituye una de las claves del debate sobre realismo cinematográfico” (63). Por esta razón, continúa, es importante diferenciar entre regímenes donde se da prioridad a “la transparencia de la representación” de aquellos donde se agencie la “transparencia de lo representado” (63). Es decir, en el primero se borran las huellas de la enunciación (el cine que, según Miranda es más frecuente en las transposiciones fílmicas) y aquel que marca las huellas de la enunciación

Valdría decir que en los filmes de Barrera predomina el valor de la transparencia de la representación como parte de un posicionamiento ético y estético.¹³ En este sentido, en sus películas se resignifican sus experiencias y convicciones personales en un imaginario ficcional que establece un régimen de transparencia en favor de lo identitario marcado por personajes soñadores, un tanto ingenuos, con deseos de transformar su contexto más inmediato: “siempre va a estar presente la revancha, la respuesta de alguien ante una situación dada”. Y la revancha que más le interesa no es la

¹³ Paulo Antonio Paranaguá en *Tradición y modernidad en el cine de América Latina* (2003) menciona esta misma actitud cuando estudia el cine latinoamericano neorrealista de los años 50 y 60. Sin duda, así como hubo muchas representaciones de la amplia gama del neorrealismo, su estela pervive en buena parte del cine bajo otros formatos y convenciones estilísticas. Sigue siendo una tarea vital para buena parte de los cineastas establecer lo real con una alta carga de verosimilitud crítica con la cual se cuestiona el cada vez más difícil entorno social. Buen ejemplo de esto sería el filme *Ciudad de Dios* de Fernando Meirelles (*Cidade de Deus*, Brasil, 2002). Ahora bien, precisamente, el corpus que he elegido lo que plantea es la posibilidad de abrir otras ventanas que se quedan al límite de los *tableaux vivant* -que enfatizan el entorno social como un gran y asfixiante metarrelato- porque se escoge una mirada antes que una vista panorámica. En este sentido, Barrera es un ejemplo de trabajo hacia -y desde- lo real con el énfasis antes que en el entorno, en los personajes. Por esta línea, podría vincularse, por ejemplo a *Estación central* (*Central do Brasil*, 1998) de Walter Salles.

del héroe sino “la del ciudadano común, del que no tiene medios para dar la respuesta y sin embargo se atreve” (Alvaray, Azuaga, 1990: 21).

Un efecto inmediato de esta postura se deja traslucir en la opción por los finales felices o, mejor aún, no trágicos. No es, *simplemente*, el *happy end* superpuesto como estrategia para cautivar al público.¹⁴ Esta perspectiva lo lleva a cambiar decididamente los finales trágicos de los protagonistas de sus obras de ficción. Si *En el monstruo...* la llegada del niño del campo a la gran urbe se distancia del final en medio de la nada del personaje del cuento, en *Fin de Round* se aleja de la obra teatral al deshacer el binomio marginalidad y fracaso.

Otro efecto es el de generar un imaginario más de corte intimista, de puertas adentro, donde se revaloriza la capacidad de unos cuántos por salirle al paso a marcos sociales, culturales o políticos de gran peso específico. Para el director se trata de enmarcar en la ficción el “(t)omar las riendas de nuestro destino, no podemos esperar que las soluciones de los problemas nos vengan desde el exterior, porque nunca se resolverán” (Acosta, 1992: 17). Como veremos, *Pequeña revancha* se distancia,

¹⁴ Me atrevo a puntualizar una impresión personal. Quizá, el *happy end* es un constructo accional que ha caído en cierto descrédito dado que no en pocos filmes –especialmente, los del género romántico y, no sólo los de sello norteamericano– se parece a un pie forzado impuesto por los valores comerciales para agrandar al público. Sin embargo, tal descrédito puede ser resituado en función de otros valores como, por ejemplo, en el hecho de que un colectivo o sujeto pueda conjurar por momentos su precaria situación al colocar al “poderoso” en desventaja. En este sentido, el final “feliz” de Barrera se asemejaría –se nos ocurre– al de *La estrategia del caracol* (1994) del colombiano Sergio Cabrera, donde el colectivo logra “vencer” a los truculentos enredos de expropiación inmobiliaria que los representantes de la ley y del poder arman en detrimento de esa comunidad; al final de *La oveja negra* (1987) Román Chalbaud o al de *Nueve Reinas* (2000, Argentina) de Fabián Bielinsky, donde los *bandidos* adquieren el privilegio de burlar a los poderosos. Estas películas, junto a muchas otras como *Estación Central* o *Ciudad de Dios*, ya mencionadas, resultan un ejemplo magnífico por cuanto logran combinar de manera modélica cómo el *final feliz* es una conquista, una estrategia, una revancha, un logro que cifra la esperanza como última posibilidad del sujeto y del colectivo. Finalmente, el *happy end* es una opción estética y, quizá, supone un discurso que desde la ficción otorga precisamente el triunfo que en la realidad parece cada vez más lejano y distante. Es decir, al colocarlo en este tipo de filmes se agranda precisamente el hecho de que en la *realidad* eso no podría ser así (podría ser peor). Quizá, resulte más interesante evaluar el *happy end* ante aquellas películas de denuncia social donde el fracaso y la muerte se cuelan como verdades incontestables como sucede por ejemplo con *La vendedora de rosas* de Víctor Gaviria (Colombia, 1998), *Huelepega, la ley de la calle* de Elia Schneider (Venezuela, 1999), *Sicario* de José Ramón Novoa (Venezuela, 1994) o *La virgen de los sicarios* de Barbet Schroeder (Francia, Colombia, España, 2000). El *final feliz*, en estos casos, no puede funcionar como alternativa estética, condición que de entrada permite repensar en esa categoría tan maltratada en no pocos filmes al convertirla en una fácil salida antes que en una salida. Sin embargo, y para hacer equilibrio, esta misma lógica vale para los finales trágicos. Por ejemplo, en *La vendedora...* tanto la de Gaviria como la de Christian Andersen, cuyo texto inspiró el filme, ni el final feliz ni el trágico logran acercarse a lo que la realidad social representa; sólo la conjuran como un límite válido para marcar la ilusión de que quizá fuera de la sala de cine, la realidad ha sido exorcizada. Aún así, es curioso que, normalmente, se cuestione la operación del final feliz mucho más que la estrategia signada por la tragedia.

incluso, de este poder cambiar el destino adquiriendo mayor relieve la toma de conciencia sobre que existen muchos otros destinos.

La película fue un éxito unánime de crítica internacional.¹⁵ Las razones aducidas por la crítica al momento de recomendar la película fueron variadas, pero todas coincidieron en la excelencia del guión, en la sobria y encantadora actuación de los niños protagonistas –actores no profesionales–, en la estética fílmica sencilla y sin sobresaltos que favoreció la creación de una atmósfera de ternura sin caer en el sentimentalismo, así como “el aprovechamiento funcional del paisaje áspero, de la luminosidad invasora, de los grandes espacios” (Miranda, 1985: 42); buenos resultados elaborados con un presupuesto mucho más que modesto. Veamos, brevemente, estos aspectos.

El film rompió prejuicios varios. En primer lugar, el de las películas con –y para– los niños. Temerosos de encontrarse con un producto fatuo, algunos llegaron a escribir la sorpresa ante un filme de buen gusto en torno al mundo *elemental* de los niños (Cordoliani, 1986: 8). Otros, como Carmelo Vilda (1986) lo plantearon dentro del contexto del cine venezolano que “había intentado interpretar anteriormente el universo de los niños. Pero siempre encallaba en los ripios de siempre, en el infantilismo bobalicón” (1986: 80).¹⁶

Sobre esta mira contextual, es difícil, al menos para nuestra investigación, valorar esta opinión dado que en este artículo no hay mención de esos otros filmes fallidos. Julio Miranda, en cambio, destaca a *Pequeña revancha* junto a *Operación*

¹⁵ Algunos de los premios recibidos fueron los de Premio de la Televisión Española a la mejor ópera prima de los países de habla hispana (1985, Festival de San Sebastián), Mejor película, mejor ópera prima y premio especial a los niños del filme (1985, Bial de Bogotá); Premio Especial del jurado y Premio de la Crítica (1985, Festival de La Habana); Premio Especial del Jurado y Premio del Público (1986, Festival Internacional de Biarritz), además, los premios de mejor largometraje de ficción, dirección, producción, montaje y guión, entre otros, en el Festival Internacional de Cine en Mérida (1986). Algunos de los otros premios fueron: el de Mejor película en el Festival de Frankfurt para la infancia y la juventud (1986); Premio mundial de Cine “Interfilm” en Festival de Berlín (1987); Mejor guión y mejor actor en el Premio Municipal de Caracas (1986); Mejor película para la Asociación de críticos cinematográficos (1986); Mejor película ex aequo con *La oveja negra* de Román Chalbaud, mejor guión y mejor ópera prima por la Asociación nacional de autores cinematográficos.

¹⁶ Otro comentario, un tanto sorprendente, fue el realizado por Begoña del Teso en su artículo “¿Óperas primas? Sí, gracias”: “A veces una va al cine con un cierto miedo y unos pocos prejuicios. Así me encaminaba yo al Miramar a ver “*Pequeña Revancha*”, de Olegario Barrera. ¿Motivos? Me asustaba que fuera una obra novel (¿?), que fuera sudamericana (¿?!), que hubiera niños y animales y que, lo peor de todo, los niños adquirieran una conciencia ideológica a lo largo del filme” (En: *DEIA*, 26 -9-85, San Sebastián) (Material cedido amablemente por Barrera, en el que no se anotó la página).

chocolate de José Alcalde (1984), *En Sabana Grande siempre es de día* (1988) de Manuel de Pedro o –aunque abiertamente comercial– el filme *Simplicio* (1978) de Franco Rubartelli, por la combinación entre calidad fílmica y un cine “con los niños”. Como películas menores “que ha(n) querido venderse al pequeño público”, coloca como filmes interesantes “para niños” *Panchito Mandefuá* (1985) de Silvia Manrique o *Carpión Milagrero* (1985) de Michel Katz (1994: 101-102).¹⁷

Rodolfo Izaguirre, por su parte, meses después del estreno del filme llamaba la atención sobre la imposibilidad de que los venezolanos disfrutaran de la película “simplemente porque no tienen dónde verla” (1986: 48), dado que las carteleras estaban tomadas y dispuestas para los héroes de la pantalla norteamericana:

No es posible que la brutalidad insensata de películas como **Cobra**, **Rambo**, **El vengador** o **El justiciero**, frecuentes de modo alarmante en la cartelera cinematográfica del país, desplacen a **Pequeña Revancha** que, contrariamente, es una mirada hacia valores de dignidad, solidaridad y encanto de infancia (1986: 48) (Negritas del original).

Reclamaba el crítico esa presencia fortuita y escasa del público que marcó el tiempo de exhibición en la cartelera. Siendo no una película infantil sino sobre niños, la posibilidad de un público ideal amplio y variopinto no ocurrió. Rosaura Blanco llamó la atención sobre el divorcio entre la crítica y el público. Aquélla, alabó un filme que poseía lo que muchos le han pedido al cine nacional “ historias capaces de reivindicarnos antes nuestros propios ojos”; éste, prácticamente no lo consideró. Este divorcio, según Blanco “apunta a una clara contradicción de valores entre ambos grupos” y sugirió que “no está de más recordar que provienen de capas sociales diferentes. Y que quizás para los grupos que asisten a las salas, la honestidad, el bien, y el mal tengan otros contenidos” (Alvaray, Azuaga, 1990: 28).

Finalmente, el abordaje ya no sólo de niños sino de personajes populares –cuya vastedad y no siempre buen manejo constituyen lo más “típico” del cine venezolano–

¹⁷ Para la crítica resultó un intento fallido como filme y como transposición del cuento *De cómo Panchito Mandefuá cenó con el niño Jesús* (1922) de José Rafael Pocaterra. Pese a esta crítica negativa, considero que sería interesante en un futuro su revisión para examinar la mirada sobre uno de los cuentos y escritores más representativos de la literatura venezolana de principios del siglo XX. Lo mismo valdría para *Carpión Milagrero* (1985) en tanto guiño intertextual de la novela *Abrapalabra* (1980) de Luis Britto García. Para ver críticas al primer filme, cfr. Violeta Rojo “Panchito Mandefuá” (*Encuadre* N° 6, mes 4, 1986, pp. 43–44) y Julio Miranda en *Palabras sobre imágenes. 30 años de cine venezolano*, op. cit, p. 101.

fue uno de los rasgos alabado por Alfonso Molina para quien el filme es “una rara expresión en el cine venezolano (...) trabaja los personajes populares lejos del estereotipo al cual han sido ceñidos, es decir, el malandro, la prostituta, al traficante” (1986b: 10). También es distinta por la excelencia del guión, el manejo de la cámara al servicio de los personajes, la entrañable actuación de los niños y su esencia temática en torno a la niñez desde los valores de la dignidad, la solidaridad y la justicia (Molina, 1986^a: 10).

Sobre el tratamiento de los personajes populares y los niños, Julio Miranda orienta su perspectiva hacia una filmografía (corto o largo, de ficción o documental) que desde *Juan de la calle* (1941), de Rafael Rivero con guión de Rómulo Gallegos, ha ido progresivamente, pasando de una visión *sociologista* hacia otra de corte intimista en torno la figura del niño marginal. Precisamente, celebró de *Pequeña revancha* que “lo ‘sociológico’ y lo ‘intimista’ se articulan a la perfección, ya que el pequeño Pedro descubre al mismo tiempo el amor y la subversividad, en un relato que presenta sabiamente lo político como elemento integrante de la vida cotidiana y que pueden disfrutar todos los públicos” (1994: 102).

Ampliaremos luego esta combinación entre la visión *sociologista* y la *intimista* de cara al análisis comparativo. Por ahora, para terminar de delinear las directrices del tratamiento realista de lo real ficcional es primordial retomar la intervención de la escritora venezolana Laura Antillano en el guión.¹⁸ Además de conocer la obra de Skármeta, los imaginarios sobre la infancia y la adolescencia le resultaban afines a su propio universo narrativo. En toda la obra de Antillano la subjetividad, la inmersión en la cotidianidad, los registros de la coloquialidad o el papel de la memoria son, entre otros, aristas fundamentales de una red discursiva y narrativa que va de la estética realista a la prosa poética. Su universo es de historias mínimas o, como lo explica Luz Marina Rivas (2004), de historias que funcionan al margen de las versiones de la historia oficial, rasgo de las novelas intrahistóricas estudiadas por Rivas.¹⁹

¹⁸ Algunas de sus obras más reconocidas son los libros de cuentos *Un largo carro se llama tren* (1975), *Dime si adentro de ti no oyes tu corazón partir* (1983), *Cuentos de película* (1985), *La luna no es de pan-de-horno* (1988), *Tuna de mar* (1991), *La muerte del monstruo come-piedra* (1971) y las novelas *Perfume de gardenia* (1982) y *Solitaria solidaria* (1990).

¹⁹ Rivas analiza y estudia lo que denomina “novela intrahistórica” en las obras de Laura Antillano, Milagros Mata Gil y Ana Teresa Torres que, entre otros rasgos afines, “ficcionalizan la historia desde espacios marginales” (2004:17).

Por estas razones, Barrera invitó a Antillano y para ambos fue un reto el poder aprovechar cinematográficamente el breve cuento de Skármeta: “sabíamos que teníamos entre manos una historia que no tenía los llamados “ganchos para el público”. Era una historia que no tenía grandes momentos dramáticos, sino que estaba hecha a base de (sic) sucesos muy cotidianos” (Graziano, 1986: 17).

En este recorrido, entonces, confluye en diferentes niveles una mira en común: resaltar, despojar de mismidad la realidad cotidiana y fundarla como espacio discursivo y narrativo mediadora de la identidad de sus personajes, también menores y más individuos que colectivos informes.

Como se ha intentado demostrar, son estas especificidades las que permiten rearmar los cruces y los ruidos entre el mundo y obra del escritor y los del cine. Quizá, el término complicidad sea la palabra clave en todo este entramado: complicidad del escritor y del director para desplegar el afecto hacia sus personajes marginados antes que marginales; complicidad entre Barrera y Antillano ante el reto de rearmar la cotidianidad como un espacio propicio para la ensoñación y la fantasía; complicidad de la crítica que reconoció y procuró dar a conocer que era una excelente ocasión intentar hacerse cómplice del filme.

A la cita no pocos acudieron con prejuicios y falló el invitado principal: el gran público. Mientras en este inicio el siglo XXI *La composición* de Skármeta es reeditada y galardonada como obra que se levanta a favor de la tolerancia, donde lo cotidiano adquiere, de nuevo, un lugar privilegiado, *Pequeña revancha* resuena como eco lejano en la memoria colectiva de unos cuántos. Destinos desiguales para voces ajenas y propias que, con sus ruidos e interferencias, por un momento alcanzaron un alto registro de diálogo.

3.- Los juegos del saber

3.1- El objetivo: el saber de la delación

En *La Composición* se aborda la reconstrucción sospechosamente lineal y cronológica del discurso con una gran carga de verosimilitud. Y es sospechosa porque alrededor del orden de las acciones de Pedro, circula el tiempo del caos impuesto por la

dictadura militar, sin que él lo perciba inicialmente. Este es el escenario para construir parte de la vida del niño Pedro Malbrán –García en el filme– de nueve años, aficionado al fútbol y al béisbol, respectivamente, y que un buen día comienza a caer en la cuenta de dos cosas: primero, no le agrada que la pelota de su deporte favorito sea de plástico, y, segundo, que sus padres, todas las noches y desde hace poco tiempo, oyen la radio con volumen bajo, aunque se oiga muy mal, de donde salen, entre otros, el sintagma “dictadura militar”. Poco a poco, el personaje irá adquiriendo conciencia de lo que realmente sucede a través de dos operaciones básicas: el aprendizaje de nuevas palabras (*dictadura militar* en el cuento y *subversivo* en el filme) y la observación discreta de las acciones de los demás.

El resultado final de este aprendizaje se verá reflejado en la composición. Los militares acuden a la escuela para solicitar a los niños la elaboración de una composición escrita que lleve por título “*Lo que mi familia hace por las noches*”; método siniestro de delación sobre las actividades clandestinas que todo régimen que se precie cuando no las inventa, las engrandece, las busca, re-construye y condena.

El juego estratégico que pulsiona las acciones de todos los personajes y que sostiene la narratividad radica en los saberes de cada personaje. Entendemos por saber desde aquellos roles de autoridad que confieren un estado diferente (adultos/niños, militares/adultos, militares/niños, etc.), hasta lo que los personajes van descubriendo sobre sí mismos y los otros. Es gracias a ese saber y la capacidad para manejarse engañando al otro o, simplemente, codificándolo, la vía por la que estos personajes adquieren identidad narrativa.

3.2.- *Añadidos y cambios*

Ante un cuento breve, no es de extrañar que la operación de la transposición fílmica se establezca a partir de añadidos y ampliaciones como modelizaciones de los cambios con relación al texto literario. El filme de Barrera no es una excepción. Por ello, antes de adentrarnos en el análisis comparativo, apuntamos los aspectos que se mantuvieron y desde los cuales se efectuaron los añadidos.

En primer lugar, en el cuento se realiza una narración ulterior a los hechos, un narrador extradiegético focaliza desde Pedro Malbrán, de nueve años, con el cual

veremos y descubriremos los sucesos *excepcionales* de su entorno. En el filme se mantiene el punto de vista de Pedro desde un narrador extra heterodiegético (meganarrador, narrador implícito), pero los hechos se narran desde el presente. Desde esta focalización interna no sólo vemos desde Pedro, sino que entendemos que su saber es menor con relación al saber de los padres y de los militares; distancia que se irá recortando.

Esta diferencia en los niveles del saber fue ampliada y añadida en el filme al punto de que es posible hablar de tres narrativas sobre el saber: la de los niños, la de los adultos (padres y amigos) y la de los militares. No está de más decir que el saber de los niños –y no sólo el de Pedro– es el más heterogéneo de todos. Se mantiene, en cambio, el orden de las secuencias del cuento. Esto permite establecer una línea semejante en los modelos narrativos de ambos textos. El aumento del peso específico de cada saber–narrativo, como añadido se ajusta, sin embargo, al ritmo iniciado en el referente literario.

Continuando con los cambios más notorios, el del título, de *La composición* por *Pequeña revancha*, da cuenta de la densidad que adquiere el saber de Pedro dentro del saber general figurado en la narrativa de los niños. Asimismo, otra modificación significativa radica en el cronotopo. Ambientado en una ciudad a inicio de los años setenta, la duración de las acciones abarca entre los meses de septiembre y octubre donde se desarrollan algunos días centrados en la petición, escritura y entrega de la composición. En el filme, la ciudad da paso a un pueblo donde la naturaleza (el viento que sopla constantemente, el mar como línea del horizonte, la vegetación agreste como recodos del juego) es el marco que encierra tanto como libera a los personajes. Es menos un lugar reconocible que un espacio apartado –podría ser cualquier pueblo– donde se desarrollan los hechos entre los meses de febrero y abril, con la festividad de la Semana Santa como uno de sus marcos. Dado que el filme amplía la densidad de la acción narrativa al tiempo que sigue la línea y el orden argumental del cuento, se partirá del filme hacia el cuento y se señalarán en su momento cuáles son los aspectos más novedosos.

3.3.- Interrogar al mundo: palabras y cosas dispersas

Cuando en *Las palabras y las cosas* (1988) Michel Foucault se pregunta sobre las distintas epistemologías del saber, desde el siglo XVI hasta la época moderna, explica que la del siglo XVI se basaba en la posibilidad de comprender el mundo por *semejanza*. La búsqueda del sentido de las cosas y de éstas con relación al lenguaje simbólico operaba desde la ampliación de las cuatro bases de la semejanza: la *convenientia* o proximidad de los lugares, la *aemulatio*, especie de semejanza entre reflejo y espejo; la *analogía*, donde se superponen las dos anteriores y las semejanzas se encuentran y se enfrentan y, por último, las *simpatías* o el juego de las (anti)simpatías, donde prevalece la posible atracción de las cosas entre sí. Progresivamente, al juego simbólico se incorporan las signaturas, esto es, las formas de leer, de hablar o de escribir el mundo.

Cada una de estas modalidades de la semejanza suponen un juego de la trama simbólica que explica el mundo al modelarlo. Proponemos tomar estas categorías para jugar a ponerle nombre a los procesos de construcción del saber que, consideramos, subyacen en los textos que nos ocupan, para entender parte de los imaginarios identitarios y los del saber.²⁰ Además, no es desatinado pensar que en la construcción del pensamiento y del lenguaje como facultades, los niños intentan re-colocar al tiempo que des-componer las palabras y las cosas.

Con las categorías de las semejanzas, las cosas del mundo y sus palabras se aproximan; que las palabras y las cosas se separen –trazo de la época moderna según Foucault– parece un empeño de los personajes más racionales. En la primera secuencia del filme conviven ambas operaciones. Simultáneo a los títulos, vemos a Pedro en un paraje agreste mientras busca a su cabra que ha escapado del corral. El montaje en paralelo de la secuencia incorpora otra acción que Pedro observa sólo en algunos

²⁰ Cuando se refiere exclusivamente a la epistemología del saber del siglo XVI, Foucault apunta su carácter pletórico y pobre: “Pletórico porque ya es ilimitado. La semejanza no permanece jamás estable en sí misma; sólo se la fija cuando se la remite a otra similitud que, a su vez, llama a otras nuevas; de suerte que cada semejanza no vale sino por la acumulación de todas las demás y debe recorrerse el mundo entero para que la menor de las analogías quede justificada y aparezca al fin como cierta” (1988:38-39). Para los objetivos de mi trabajo, las semejanzas me permiten establecer puntos de fuga para indagar en los textos. Por lo tanto, no estimo que este saber sea empobrecedor ni pletórico, al menos en lo que se refiere a los textos abordados, puesto que en éstos se trazan los límites del saber. Esto, por supuesto, no elimina el hecho de que cada texto pueda ser leído como una trama infinita de símbolos que se remiten unos a otros en una espiral abierta.

detalles: una avioneta planea en ese mismo paraje, y vemos a un hombre en un camión –Gustavo– que se acerca a esa avioneta de la que le entregan un bulto.

Después de terminar su actividad, Gustavo encuentra a Pedro en la carretera. Se saludan y aquél se ofrece a llevarlo al pueblo. En el trayecto y después de preguntarle a Gustavo sobre si vio la avioneta, el diálogo es el siguiente:

- *¿Por qué pasaría tan bajito?*
- *No sé.*
- *¿Para aterrizar?*
- *No chico, necesitaría un aeropuerto.*
- *A lo mejor quería ver el terreno”.*

Añadido novedoso del filme desde donde se instala la sospecha sobre la naturaleza de la mentira de Gustavo. De entrada se crean dos narrativas, la de Pedro y la de los adultos, que discurrirán en paralelo. Esta separación entre lo visto y la explicación marca la tendencia a eludir, operación clave de todos los adultos de ambos textos. Esta primera secuencia culmina durante la noche en la que vemos a los padres escuchar radio mientras Pedro realiza su tarea escolar (figuras 1–2). Antes de que lleguen Gustavo y su novia y el sobresalto de los padres tense la atmósfera, la cámara irá mostrando, alternativamente, a ambos grupos. En medio, lo esencial es el sonido diegético de la radio. Porque más que un sonido es otro discurso, otro saber, otra mirada que se escucha con interferencias, ruidos y sobresaltos. Lo que se oye en ese momento, más o menos, es lo siguiente:

“Noticia sobre un boicot de los trabajadores portuarios por la desaparición de Ezequiel Ponce, dirigente sindical raptado por la policía secreta del general Perdomo. El gobierno niega eso pero nosotros...”

Si nuestro objetivo es evaluar la construcción identitaria a partir del juego del saber, entonces, todos los dispositivos discursivos son piezas de la narrativa realista del filme. Digamos que parte de la narrativa adulta se construye desde el discurso radial que informa y denuncia sobre la represión del gobierno. Esta narrativa circula detrás Pedro y, progresivamente, formará parte de su saber y permitirá su posterior construcción identitaria y discursiva a través de la composición escolar. Con interferencias sigilosas,

con violencia o camuflaje, todos los personajes se mueven con la intención de preservar y aumentar su saber; ése que, al mismo, tiempo les da entidad y sentido.



1



2

Figuras 1 – 2. Descubriendo el saber adulto: entre ruidos y secretos

El cuento, por su parte, se inicia con la interrogación directa del niño al padre sobre lo que escuchan en la radio. Desde el comienzo, Pedro nota que sus padres escuchan radio de modo clandestino:

- Pedro le preguntó a su mamá:
- ¿Por qué siempre oyen esa radio?
 - Porque es interesante lo que dice.
 - ¿Qué dice?
 - Cosas sobre nosotros, sobre nuestro país.
 - ¿Qué cosas?
 - Cosas que pasan.
 - ¿Y por qué se oye tan mal?
 - La voz viene de muy lejos.

Y Pedro se asomaba soñoliento a la ventana tratando de adivinar por cuál de los cerros lejanos se filtraría la voz de la radio (4).²¹

Es un diálogo tan directo y breve como elusivo e impreciso por las respuestas de la madre; de hecho, aunque se digan las cosas de manera clara, la elusión será la estrategia discursiva de todo el relato.

²¹ Todas las citas han sido extraídas de la edición realizada por Ediciones Ekaré, Caracas, 2000.

En el filme se introduce este diálogo después de la escena de la avioneta, con el añadido de ver a los amigos mientras Pedro elabora su tarea escolar. Llegan Gustavo, su novia y el profesor Pedraza. Con el máximo silencio, se reúnen para escuchar la radio, y Pedro pregunta:

–*Papá ¿Cordillera se escribe con ye o con elle?*

–*Espere un poco*

Y es la madre quien, finalmente, lo mira tiernamente y le dice:

– *con elle.*

El detalle de la ortografía pudiera resultar insignificante, si no fuera porque devendrá en el sello de la identidad de Pedro y su amigo Daniel. Aquí, es la madre quien responde y, con ello, en su imagen convergen la comprensión y el afecto; así que colocamos la novedad del filme. Pedro pregunta:

– *¿Y por qué siempre se oye tan mal?*

– *Porque la voz viene de muy lejos.*

– *¿Y de dónde muy lejos?*

– *De un lugar escondido.*

– *¿Y quiénes están en ese lugar?*

– *Mire jovencito, ya es muy tarde y vaya acostarse (...)*

De nuevo, aunque la madre ofrece más información que en el cuento, termina por eludir la respuesta. Ahora bien, lo interesante son las dudas y preguntas de Pedro. Su adquisición de lenguaje, en este caso en la pregunta ortográfica, es la primera clave sobre cómo desde el saber del niño el lenguaje verbal y el escrito comenzarán a ajustarse.

La segunda escena del filme es un añadido. Su importancia radica en dejar que el niño re-arme su entorno desde su propia experiencia y su saber se desarrolle por analogía. Está dedicada a los militares ejerciendo violencia mucho más gratuita e injustificada. Mientras Pedro juega con su perro Rocky, los militares conversan con Don Felipe, dueño de un almacén. De pronto, Rocky sale corriendo, Don Felipe le propina una patada, y al arrancar el jeep de los militares lo atropella mientras Pedro grita su nombre. Los militares se detienen brevemente, miran con desdén y se van.

La pérdida del animal es la que media en la instalación del sentimiento de antipatía y animadversión del niño por los militares y Don Felipe. Lo que éstos representan no es sino la violencia misma. A la fase anterior de interrogación y elisión

sobre qué significan y cómo se escribe el entorno, pasamos a la operación de semejanza por anti y simpatía. Siguiendo a Foucault, es el juego de las atracciones “un desplazamiento de cualidades que se revelan unas a otras” (1988: 32), sin rumbo ni encadenamiento, casi caprichoso, parte de su poder radica en asimilar las cosas como un imán. Necesita su contrapartida complementaria para el equilibrio, la antipatía, donde la semejanza no se engulle por completo, sino que se atraen al tiempo que pueden mantener su distancia.

El conocimiento de Pedro sobre los militares se suscita por una semejanza antipática: por analogía se asocian con la distancia, con lo que atrae y engulle pero que exige mantenerlo alejado. Para ello, Pedro necesita un eslabón de simpatía que permita establecer un equilibrio ante este otro saber. En el filme, este equilibrio simpático lo aportan los otros niños. Ellos atraen lo semejante, reúnen lo diferente y se asimilan como un todo, en este caso no homogéneo.

Matilde, Juan, Daniel, entre otros, rodean a Pedro y, luego, lo acompañan a enterrar a Rocky en una zona agreste integrándose, así, el entorno natural. Niños y paisaje constituyen un eje equilibrado porque al escenario descampado y un tanto desolador se le compensa con la fuerza del grupo (figuras 3–4).

Este movimiento entre la antipatía y la simpatía implica conocer por atracción inesperada, puesto que los militares se muestran ante Pedro y, de modo gratuito, introducen su narrativa-saber. Hay que acotar que parte del estilo desarrollado en el filme consiste en ir de la simpatía a la antipatía. Es decir, por lo general, las secuencias se inician en el exterior (campo, escuela) para terminar en la intimidad (casa o habitación de Pedro). Este periplo se sostiene por el hecho de pasar de un momento de tensión a otro de distensión; de mostrar la ruptura y la posibilidad de equilibrar las fuerzas. Por ello, a cada momento intenso le acompaña otro donde se recogen y calman los quiebres realizados. Por esta razón, además, el filme se libra de ser una “denuncia” de la violencia cuando coloca como siguiente secuencia la aparición de todos los niños que, mientras jugaban en la calle, observan cómo muere Rocky. De este modo, en el tratamiento de lo real la intimidad es el último refugio para subvertirla.



3



4

Figuras 3 – 4. Solidaridad y apoyo. Primeros esbozos de la narrativa de los niños

Después de establecerse la semejanza por simpatía con los niños, se realiza este mismo gesto con los padres y Gustavo –el amigo y confidente adulto–, quienes se solidarizan con el niño; tema de la última escena de esta secuencia sobre los militares que se cierra de noche y en casa.

Para ampliar este modo de saber por simpatía, nada mejor que el hilo amoroso. Por eso, en la siguiente secuencia, otro añadido importante, la narrativa de los niños se bifurca hacia el encuentro del primer beso. La secuencia funciona desde un registro alternativo de la cámara entre Pedro y Matilde: el primer amor manifestado en miradas tan esquivas como certeras. Y otra vez, acudimos a una puesta en escena que empieza en el exterior, la calle tomada como campo de juego de béisbol, y termina en la casa de Pedro.

En esta ocasión, sólo interesa destacar el inicio de una pequeña revancha realizada por Pedro: después de jugar y de recibir un encargo del almacenero para la madre, unos huevos, Pedro se esconde y comienza a lanzarle piedras con un tirachinas a Don Felipe, mientras éste revisa su automóvil. Al esconderse, el niño pisa los huevos y, en un salto elíptico, la siguiente escena comienza con Pedro y su único huevo en la mano ante su madre que, obviamente, le riñe. Ya en su habitación, y en uno de los pocos *close-up* del filme, Pedro toma de nuevo su tirachinas, apunta a la cámara y dispara. Acto seguido, el montaje no pudo ser más elocuente porque en el centro de la siguiente toma aparece el retrato foto del General Perdomo, colgado en la pared de la escuela (figuras 5–6).



4



6

Figuras 5 – 6. Las travesuras en el montaje

Así que en una misma secuencia se tejen dos saberes en torno a un mismo fin: el saber antipático por semejanza regula tanto a Pedro como al meganarrador. Por otra parte, el hecho de que el retrato del General en la escuela abra esta secuencia, adelanta, precisamente, parte de la trama: los militares dominan ese lugar, su imaginario está institucionalizado, por lo que no sorprende su posterior visita.

Hasta aquí, podríamos afirmar que cada secuencia –avioneta, interrogatorio, muerte de Rocky y las piedras a Don Felipe– marcan el inicio del filme donde se asientan las reglas de juego de cada personaje. Es aún una fase introductoria de presentación de las acciones, caracterizada por la posibilidad de interrogar, de establecer analogías entre los personajes, de marcar el saber por la proximidad y el rechazo que generan. Falta una última secuencia para cerrar sección: la de la escuela; porque es allí donde se concentra el saber regulado y regulador que atravesará y delimitará el saber de los niños.

Humor es la clave de esta secuencia nueva con relación al cuento, sutilmente enunciada en éste en la frase “*odiosa maestra*”. Veamos: Maestra explicando y Pedro hablando con sus amiguitos sin prestar atención. El saber-discurso de la maestra es institucional (habla de los animales vertebrados e invertebrados). Ahora bien, lo interesante es que la maestra forma parte de un saber uniformado al estilo militar: es seria, odiosa y, como sabremos luego por Matilde, detesta dar clases en ese pueblo. Su filiación con lo militar se pondrá en evidencia cuando lleguen, tiempo después, a pedir la composición; por lo pronto, es una figura de autoridad a la que hay que burlar. Mientras la maestra habla de los animales vertebrados, menciona extendiendo los brazos

a los lados que “*un tigre puede medir hasta tres metros*”; en ese mismo momento, Pedro realiza el mismo gesto, pero refiriéndose al tamaño del bate de béisbol que le regalarán sus padres si saca buenas notas. Ante tal indisciplinado alumno, la maestra lo llama a que repita la lección: “*A ver Pedro García... ¿por qué dije ayer que el oso es un plantígrado?*”, y el niño responde: “*¿Plan qué, maestra?...Son los que se alimentan de plantas.*” (figuras 7–8).



7



8

Figuras 7 – 8. Ante la autoridad, el humor

Ante la risa de todos, lo hace ir a su escritorio y, al verlo tan interesado en sus bolsillos le ordena sacar todo lo que trae; él hurga hasta que aparece una lagartija que, por supuesto, asusta a la maestra y dispara –prepara– la burla a la autoridad. Pedro llega a su casa con una nota del colegio, llama a su madre pero quien le sale al paso es el padre que, viendo la nota, le riñe con cariño y le pide que estudie por su bien: “*¿te quieres quedar pa’bruto o te quieres quedar para criar chivos como yo?*”. Finalmente, entra a la casa y se encuentra a su mamá, a Judith y a Doña Vicenta; ésta le está “*leyendo la borra del café*” a la joven dado su inminente casamiento (figura 9).

En esta secuencia del saber habría que apuntar junto a Foucault la doble articulación que la sostiene: la erudición y la adivinación (1988: 40). La primera se muestra en la maestra con sus conocimientos acumulados que reitera en honor del saber enciclopédico. Con la escena final de las mujeres en torno a la lectura de la borra del café, la adivinación se asienta en el saber intuitivo; ambas formas son consustanciales entre sí y delimitan modos de descifrar el mundo a través de los símbolos que lo refiguran.



Figura 9. La narrativa femenina: entre la *erudición* y la *adivinación*

Por otra parte, toda la secuencia es en torno al imaginario femenino adulto. De la odiosa maestra con su saber erudito a la complicidad entre las tres mujeres con su saber mágico. Mientras aquél deviene en palabras dichas al aire, éste es visto como una manera de ganarle partida al tiempo al querer saber el futuro. Ahora bien, ambos imaginarios femeninos y sus saberes están dominados por la mirada masculina y ocupan un rol periférico, sumiso –la maestra– y tradicional –la madre.

3.4.- (De) nominaciones

Ante el hecho de notar cambios en el entorno (escuchar radio de modo clandestino, presencia militar) Pedro ha preguntado y por toda respuesta ha recibido la elusión. Dejamos a Pedro el del cuento mirando por la ventana y preguntándose de dónde provendrían esas voces radiales que tan mal y con tanta insistencia se escuchan en su casa. En el filme, la fase del preguntar se amplía ante la posibilidad de que sea el propio personaje quien descubra sus respuestas. En las escenas siguientes le toca el turno a la narrativa de los niños. Antes mencionamos que la de ellos no es una narrativa homogénea; ofrece diferentes niveles de saberes y visiones.

Que la narrativa de los niños se cargue de imaginación no parece ninguna novedad. Por ello, así como el personaje del cuento se queda en interrogantes, sus siguientes acciones son jugar e imaginar. Mientras juega al fútbol, Pedro “sentía que las hojas susurrantes eran un estadio techado que lo ovacionaba cuando recibía un pase

preciso de Daniel, el hijo del almacenero, se filtraba como Pelé entre grandotes de la defensa y chuteaba al arco para meter el gol” (6).

Visto en su totalidad, lo que prima es el jugar y, a modo de una cajas chinas mínima, eso es lo que hacen desde el narrador, pasando por los padres y los militares, hasta llegar a Pedro. Pero, además de jugar, es el momento de defenderse. Si los padres operan desde el secreto, Pedro surge como un niño poco locuaz con la posibilidad de autoafirmarse antes de que actúen los militares. Mientras juegan al fútbol, sus amiguitos bromean con él por ser “requetichiquito”, a lo que Pedro contesta: “-Soy bajo, pero inteligente y rápido; en cambio tú lo que tienes rápido es la lengua (7). Autoafirmación que también se ha transpuesto en el filme, en esa especie de revancha de Pedro al tirarle piedras a Don Felipe.

Ahora bien, Daniel es el único personaje que recolocará las cosas y sus palabras. Nada cartesiano, es el único que mientras juega da cuenta de su saber, directo y franco, y oscila entre separar al tiempo que juntar las palabras y las cosas.

La cotidianidad del jugar al fútbol se ve interrumpida un día en el que los militares llegan al almacén de Don Daniel. En medio de esa improvisada cancha, el partido se detiene ante el apresamiento de éste, mientras le hace entrega a su hijo de las llaves del negocio. Daniel, además de cuidar, debe “trabajar” o, al menos, asumir una responsabilidad que ni Pedro ni los demás niños deben cumplir. Por esta razón, el diálogo siguiente muestra a un Daniel capaz de decir su saber sin omitir nada. La eficacia del diálogo directo radica en disponer respuestas breves y rápidas porque el temor a ser descubierto ronda en torno a ellos:

-¿Por qué se lo llevaron?

Daniel hundió las manos en los bolsillos y apretó las llaves.

-Mi papá está contra la dictadura.

Pedro ya había escuchado eso de “contra la dictadura”. Lo decía la radio por las noches muchas veces. Pero no sabía muy bien qué quería decir.

-¿Qué significa eso?

Daniel miró la calle vacía y le dijo como en secreto:

-Que quieren que el país sea libre. Que se vayan los militares del gobierno.

-¿Y por eso se lo llevan preso? -preguntó Pedro

-Yo creo.

-¿Qué vas a hacer?

-No sé (12).

Pedro aprende a través de su amigo lo que ha escuchado en casa pero nadie le ha explicado. Ya por analogía perfecta y por emulación hacia su amigo Daniel, establece la definición de lo que significan las palabras de esas voces radiales, las de sus padres y, ahora, las de su amigo. Es ésta la voz más clara y más cercana, al tiempo que la más desprotegida de todas.

Pero como ya se ha señalado que la estrategia discursiva más importante es el establecimiento estratégico del saber, como en un decir nada pomposo, los personajes son objetos de una lógica rompedora de esquemas: no se asocia la cárcel a los deseos del padre. Es decir, uno de los logros estéticos del relato consiste en el equilibrio entre la cotidianidad y la violencia de los militares. Desde esta perspectiva, el comportamiento de Daniel se ajusta a esa máxima en la que, pese a la violencia, no se reacciona de la misma manera y, precisamente, al no haber un comportamiento dramático el sentido de lo real se hace aún más grave. Por esta razón, Daniel “cree” que ésa es la causa del apresamiento de su padre, y sabemos de su dolor en ese apretar las llaves en su pantalón. Desde la mirada y el saber de los niños, el abismo de ese “no sé” final los roza antes que atraparlos.

Siguiendo con el relato, al desconcierto y la indefensión, discursivamente se ofrece un punto de apoyo pues, de inmediato, Pedro irá a esperar a su padre, que viene del trabajo, a la parada del autobús. Este sostén discursivo se organiza de nuevo en un breve y afectuoso diálogo:

Cuando llegó Pedro lo abrazó y el papá se inclinó para darle un beso.

–¿No ha vuelto tu mamá?

–No –dijo Pedro

–¿Jugaste mucho?

–Un poco.

Sintió la mano de su papá que le tomaba la cabeza y la estrechaba con una caricia sobre la camisa (14).

Esta primera sección del diálogo resulta intensamente tierna, como si la carencia del padre de Daniel pudiera compensarse con la figuración de un padre cariñoso. Esta breve escena es la que va minando de ternura a esa cotidianidad violentada. O, de otro modo, ante esa otredad invasora, el espacio afectivo e íntimo se mantiene sólido y estable.²²

²²Este modelo puede resultar “ideal” ante un texto como *Las aventuras de Oliver Twist* de Charles Dickens (1837–1838) –válido, además, para las transposiciones fílmicas de la obra en las películas *Oliver*

–Vinieron unos soldados y se llevaron preso al papá de Daniel.
–Ya lo sé –dijo el padre.
–¿Cómo lo sabes?
–Me avisaron por teléfono.
–Daniel se quedó de dueño del almacén. A lo mejor ahora me regala caramelos –dijo Pedro
–No creo.
–Se lo llevaron en un jeep como esos que salen en las películas.
El padre no dijo nada. Respiró hondo y se quedó mirando con tristeza la calle. A pesar de que era de día, sólo la atravesaban los hombres que volvían lentos de sus trabajos (14).

Todo lo sucedido está ya en el saber del padre. El narrador le concede el privilegio de estar detrás de la trama y de sobrellevar parte del peso dramático, realizándose, así, su figuración comprensiva. Su saber, simultáneo al de Pedro, le otorga el papel vigilante ante los militares; ésta es la acción clandestina que hace del saber un poder.

Twist de Frank Lloyd (1922), David Lean (1948) o la más reciente de Román Polanski, entre otras—donde ser huérfano es sólo el vértice de un entorno social privativo y minado por los explotadores de niños. Pero más que ideal, es un espacio estable ante el entorno violento y peligroso. En esta línea, también se establecen las relaciones entre el adentro acogedor y el afuera peligroso en el cuento *La lengua de las mariposas* de Manuel Rivas; con algunas diferencias, este cuento ofrece puntos de cruce con el de Skármeta: dictadura, represión y el saber –ponerle nombres a las cosas- como la vía para entender y exorcizar la violencia, y un hogar desde el que se intenta proteger a los niños de ese entorno. Reflexiones adecuadas, también, para el filme homónimo (1999) de José Luis Cuerda, basado en el cuento de Rivas. Actualmente, una línea de investigación abierta consiste en el análisis comparado de estos textos y, a su vez, con los textos de Skármeta y Barrera. En estas obras, la imaginación se dispara a través de la adquisición del lenguaje como carta de identidad que permite colocar la poesía de las cosas en medio de climas turbulentos. Desde esta orientación, presentan afinidades con obras como *El espíritu de la colmena* (1973) de Víctor Erice o *¿Dónde está la casa de mi amigo?* (1987) de Abbas Kiarostami. En estas obras, más que la imaginación al poder, es la solidaridad y la ternura como singladuras de una mirada desde –y por– los niños. En la adquisición del lenguaje y la capacidad de fabulación –como vías para manifestar tanto el dolor por la pérdida de la madre como su esperanza de que Dios se la devolverá—destaco el filme *Ponette* (Francia, 1996, Jacques Doillon). En esta línea del lenguaje aprendido/enseñado del joven “salvaje” y la mirada del maestro en un mundo donde las palabras y las cosas juegan a (des)encontrarse sobresale *El pequeño salvaje* (1969) de François Truffaut.

Por otra parte, no en pocos filmes con niños como protagonistas se exhiben los quiebres tanto del espacio privado (familiar, por ejemplo) como del público, y los niños deambulan víctimas de las miserias de ambos espacios. Por ejemplo, la película *La vendedora de rosas* (1998) de Víctor Gaviria está inspirada en el cuento de Hans Christian Andersen “La vendedora de cerillas” (1845): en ambos textos, el único espacio *acogedor* de los niños de la calle es el de los sueños, pero éstos sólo aparecen una vez que la muerte los ha alcanzado. De manera tal que la última alucinación o imaginación media como figura retórica sobre sus muertes. Sin alucinación alguna, con la imagen central de un niño víctima tanto de la destrucción de la guerra como de las miserias ideológicas y materiales del entorno, *Alemania, año cero* (1947) de Roberto Rosellini es uno de los grandes paradigmas de la historia del cine; sin olvidar el prototipo iniciado por Charles Chaplin en *El chico* (1921). Niños que envueltos en terribles tragedias, que los hacen deambular sin refugio o consuelo alguno han centrado la ficción fílmica de *Las tortugas también vuelan* de Bahman Ghobadi (*Lakposhtha hám parvaz mikonand*, 2004, Irán-Irak). En cambio, en filmes como *Elephant* de Gus Van Sant (USA, 2003) o *Kids* de Larry Clark (USA, 1995) se denuncian los problemas de jóvenes provenientes de hogares, en su mayoría, disfuncionales. La violencia que éstos manifiestan en el ámbito público se ha gestado en los, aparentes, confortables intramuros de los “hogares”.

Como todo buen cuento breve, aquí los detalles nuevos abren un espectro sorpresivo. Por esta línea, las referencias a los caramelos y al cine, desde la focalización del niño, resquebrajan la atmósfera tensa y se reinventa la cotidianidad. Infaltables el cine y el fútbol en buena parte de la obra de Skármeta, como dispositivos para la imaginación: importa chutar como Pelé creyendo oír a una multitud, así como importa menos el jeep de los militares que el hecho de que proviene –y es resituado– en el imaginario del cine.

Con este escenario, no sorprende que en la siguiente escena se aborde la confrontación directa de Pedro a sus padres. Mientras cenan en silencio, la madre llora por lo que ha pasado antes y, aunque Pedro pregunta, la elusión resalta “¿Alguien te hizo algo? (...) No– dijo ella” (16).

Resaltan, además, en una doble vertiente: para ocultar exponiendo aquello que se oculta. Y, viceversa, mientras más claras resultan las respuestas, éstas ocultan:

–Papá, ¿tú estás en contra de la dictadura?

El hombre miró a su hijo, luego a su mujer, y en seguida ambos lo miraron a él. Después bajó y subió lentamente la cabeza, asintiendo.

–¿También te van a llevar preso?.

–No –dijo el padre.

–¿Cómo lo sabes?.

–Tú me traes suerte, chico –sonrió (16-18).

Los saberes se median por el cruce de miradas. Es en el silencio donde estas verdades pueden decirse pero el factor suerte en torno al niño vuelve a ser la verdad “ajustada” para él: algo mágica, como si el niño fuese la signatura del saber por adivinación. Su sola presencia es una especie de amuleto contra los maleficios del ambiente. El discurso ajustado es, sin embargo, el saber necesario para que Pedro logre establecer las reglas de su saber, que será puesto a prueba con la composición.

Pedro se apoyó en el marco de la puerta, feliz de que no lo mandaran a acostarse como otras veces. Prestó atención a la radio tratando de entender. Cuando la radio dijo ‘dictadura militar’, Pedro sintió que todas las cosas que andaban sueltas en su cabeza se juntaban como un rompecabezas (18).

Es éste el momento en el que el saber se consolida como una estrategia discursiva del juego, en el que la analogía es perfecta porque a los hechos los acompañan las palabras; con este gesto se asienta parte de su identidad, mediada, ahora,

ya no por la dispersión, sino por el acoplamiento del lenguaje y las cosas. Todo el relato es, en efecto, un rompecabezas de piezas sobre la cotidianidad y la dictadura. La composición final es, por lo tanto, la pieza más importante en esta combinatoria de saberes y miradas, porque el reto es intentar seguir jugando con lo que se sabe y con lo que los otros creen saber.

Otro aspecto clave del relato es la innecesaria actitud histriónica o la exageración de los sentimientos cuando el entorno por sí mismo ya está desbordado. A diferencia, por ejemplo, de lo que acontece en los textos literarios y fílmicos de *Reinaldo Solar* o *Los platos del diablo*, ya comentados, donde el saber colapsa por la vía de su hiperbolización. En este nivel radica el lado más trágico de la atmósfera del cuento skarmetiano: los personajes, al final, aparecen desamparados ante otro inmenso que intenta colarse en la vida íntima. Para ello, la respuesta es afianzar los aspectos de la cotidianidad como el querer una pelota de fútbol de *verdad verdad* y no de plástico, el hacer la tarea, el irse a dormir, etc.

El niño, en su saber analógico y por emulación, pregunta a su padre:

– (...) ¿yo también estoy en contra de la dictadura?

El padre miró a su mujer como si la respuesta a esa pregunta estuviera escrita en los ojos de ella. La mamá se rascó la mejilla con una cara divertida, y dijo:

– No se puede decir

– ¿Por qué no?

– Los niños no están en contra de nada. Los niños son simplemente niños. Los niños de tu edad tienen que ir a la escuela, estudiar mucho, jugar y ser cariñosos con sus padres (19).

Falta preguntar por la identidad de quien construye el rompecabezas. Los padres responden desde la semejanza por simpatía: buscar a los iguales, al modelo de niño antes que a la diferenciación que en este contexto resulta peligrosa para todos.

En el filme, todo el episodio del arresto de Don Daniel registra el mismo compás narrativo del cuento, por ello nos centraremos únicamente en los aspectos novedosos. En planos generales, veremos a los niños jugando, la llegada del jeep, el arresto de Don Daniel y su intento de entregar las llaves a su hijo. Después de esto, el diálogo entre Daniel y Pedro es el siguiente:

– ¿Por qué se lo llevan?

- *El está en contra de la dictadura.*
- *¿De la quééé?*
- *De la dictadura, del gobierno.*
- *¿Y por qué?*
- *Porque él es subversivo.*
- *¿Y qué significa subversivo?*
- *Es que todos vivamos mejor y haya libertad.*
- *Y por eso se lo llevan preso.*
- *Yo creo.*

Como en el cuento, es Daniel quien informa y amplía el saber a Pedro; ambos colocan nombres a las cosas y el mundo comienza a adquirir un sentido menos cifrado. La secuencia se divide en dos momentos que marcan un ritmo – de la tensión a la distensión– y permite constatar “en tiempo real” el cruce de saberes como estrategia de poder. Después del apresamiento, Pedro se despide de su amigo diciendo que irá a esperar a su padre a la estación de bus; todo en un plano secuencia que desplaza la tristeza (como en el entierro del perrito).



10



11

Figura 10 – 11. El meganarrador señala el desamparo de los personajes ante la dictadura y, al mismo tiempo, consolida los vínculos familiares

Esta escena adquiere una significación especial puesto que es la primera vez en la que el meganarrador señala el desamparo de los personajes. Mientras vemos a Pedro caminar hacia la parada de bus, la cámara lo registra en picado (figuras 10–11). Su pequeñez se ve acrecentada por las calles vacías en las que sólo circula el pertinaz viento. Por eso, en una semejanza operativa eficaz, en el filme se da respuesta a ese

desamparo a través del padre enterado de los hechos. Es un espectador lejano que se mueve detrás de bastidores y para el que “saber” es un acto de protección:

- *¿Cómo lo sabes? ¿Te lo dijeron ahorita?*
- *No, me lo dijeron hace rato*
- *Y por qué te avisaron*
- *Ya vas a empezar a preguntar.*

Es un entorno donde desde el saber adulto todo se controla. Eludir cómo lo supo es parte, pues, de un saber que protege al tiempo que reconoce la pérdida: el papá de Daniel no saldrá en los periódicos porque en las dictaduras la represión no es noticia. En la secuencia siguiente, de nuevo, lo que empezó fuera se resuelve en el interior del hogar donde la madre llora y nadie habla. Como en el cuento, la escena es sobre si el padre es o no subversivo. De esta escena, tomada literal, destacamos que aparece otro discurso radial interferido por ruidos; no de otro modo pueden llegar las noticias:

- *“...con valor los representantes sindicales denunciaron la violación de los derechos humanos...”*
- *Papá*
- *Ya va.*
- *Papá ¿tu eres sub-ver-si-vo?*
- *Ven acá*
- *¿A ti también te van a llevar preso?*
- *No (...) Tú me traes suerte*
- *“En el último mes se han intensificado las huelgas”*
- *Oye, ¿pero yo también soy sub-ver-sivo?*
- *(...) los niños no son ni subversivos, ni reaccionarios. Los niños son sólo niños.*

El saber identitario del niño es similar en ambos textos. De la elusión a la complicidad entre sus padres. Esperando emularlos, lo envían al reino de la indiferenciación para protegerlo. Pedro, sin embargo, ha comprendido que lo que oye – de los padres y de la radio– lo implica a él.

Como colofón a todas las secuencias anteriores y antes de la composición, faltan dos ingredientes para evaluar la configuración identitaria a través del saber del personaje. El amor y el destino. El primero viene por la preñez de su cabra Augusta, ocasión en la que Pedro pregunta a su padre cuántos niños puede tener una mujer. Semejanza entre el parir de la cabra y el de la mujer donde se asienta –con su tinte

machista– el imaginario rural del filme. La naturaleza es un espejo para las semejanzas simbólicas, por lo que es un código para dilucidar otras experiencias como, por ejemplo, la de la presencia de la mujer y el amor.

El segundo se ejecuta en la siguiente escena donde Pedro y Daniel caminan por el campo. Si algo le faltaba saber al primero, era Daniel a quien le tocaba ayudarlo, y si había que dejar hablar al espacio como metáfora del destino, tema de la conversación entre los niños, resulta indispensable detenerse en el plano general con el que se los recrea. En esta panorámica, los niños bajan por una pequeña montaña para luego correr por un largo camino, dialogando sobre el destino. Ante la pregunta de Pedro “¿tú crees que las cosas pasan porque tienen que pasar?” Daniel responde: “¡Ah! tú hablas del destino. Yo no creo en eso. Mi papá dice que esas son puras mentiras, y que las inventan para que la gente no haga nada por cambiar lo que no le gusta. El dice que los hombres deciden sus actos y producen los cambios de la historia o son la historia, o algo así.”

Después de este saber de Daniel, dicho como por casualidad y exponiendo la mediación paterna, la cámara los muestra de espaldas y corriendo por un largo camino de tierra cuyos límites se difuminan hasta confundirse con el mar (figura 12). La panorámica ofrece, a nuestro juicio, la posibilidad de que la respuesta y el marco natural sean dos puntos de fuga. Mientras el decir del padre en boca del niño afianza la creencia en la capacidad de acción del sujeto, como instrucción “metadiscursiva” que fundamenta todo el filme, el gran angular, por su parte, ofrece al horizonte como espectáculo, como espacio infinitamente esperanzador. Con estos ingredientes y saberes es el turno de la composición.

3.5.- *A escribir la prosa de la intimidad*

Ni el cuento ni la película son relatos entre militares *malos* y padres *buenos* con niños *maravillosos*, aunque esa pueda ser la estampa final. Son relatos donde, entre otras muchas posibilidades, la identidad de cada uno de los grupos depende de su capacidad para ejercer su poder ante –y por– el saber. Todos tienen un rasgo común:

jugar con el otro, tratar de disimular qué o cuánto se sabe o simular no saber nada. El reto del relato está en conocer cuál de los saberes logra salir airoso.²³



Figura 12. El horizonte es para Pedro y Daniel

La narrativa y el saber de los militares se traza a partir del forzamiento de las analogías. Todo es sospechoso y para confirmarlo exigen la signatura de las cosas. Por esta razón, además de irrumpir en las casas, deciden planear una estrategia de delación usando a los niños. Esta estrategia pone de relieve un saber más abstracto aún que el de los posibles traidores al régimen: la convicción de que los niños siempre dicen la

²³ Para elaborar la relación entre el disimulo y el simulacro como representación, he seguido los aportes de Jean Baudrillard. Me acerco al filósofo francés al estudiar el arte como simulacro; sin embargo, me distancio de él, al considerar el simulacro en el –y del– arte como un rasgo de pérdida del valor de lo estético. En *La ilusión y la desilusión estéticas* (1998) afirma: “Nosotros estamos (...) más bien en una simulación vergonzante, repetitiva, depresiva. El arte es un simulacro (de todas maneras estamos en la zona de los simulacros), pero un simulacro que tenía el poder de la ilusión. Nuestra simulación (...) ya no vive sino del vértigo de los modelos (...). El arte era un simulacro dramático en el que estaban en juego la ilusión y la realidad del mundo, y hoy no es más que una prótesis estética” (50).

El arte ha perdido, ha juicio del filósofo, la magia de las apariencias en un mundo de la cultura Xerox, de la reimpresión y la virtualidad. Si por un lado comparto la idea de que el arte reciente –en general– muestra las huellas de su desgaste, en una repetición constante de sí mismo, de simulación de su desaparición, creo, por el otro lado, que sigue estando abierta la posibilidad de re-significar el entorno por el valor de la ficción. Por ejemplo, si un director como Abbas Kiarostami realiza un cine mostrando sus propios registros de construcción y la clave de su simulación, esta operación se efectúa deslizándose hacia los márgenes de lo documental. Así, rearmar la identidad en medio de la devastación del terremoto en *Y la vida continúa* (*Zendegi va digar hich*, 1992) es una respuesta concreta a como el arte en su simulación ofrece, por igual, la devastación y la protección, la muerte y la vida.

verdad. Éste es el saber destinado al lector ideal, dirigida a los adultos y, no sólo, porque se trata de ponerlos al descubierto.

Antes comentamos las condiciones de Pedro previas a la composición. Es un rompecabezas armado donde la palabra “dictadura” es significado y significante; lo militar no se convierte en el malvado a vencer –esto sería muy infantil. Los militares y los niños entran a participar en un segundo nivel de representación discursiva gracias a las composiciones que aquéllos les piden a éstos. Veamos este segundo nivel en los mundos narrativos. En la escuela y con afectación, el militar elabora el siguiente discurso:

–Buenos días, amiguitos –dijo–. Yo soy el capitán Romo y vengo de parte del Gobierno, es decir, del general Perdomo, para invitar a todos los niños de todos los grados de esta escuela a escribir una composición. El que escriba la más linda de todas recibirá, de la propia mano del general Perdomo, una medalla de oro y una cinta como ésta con los colores de la bandera. Y, por supuesto, será el abanderado en el desfile de la Semana de la Patria (20).

Este mismo diálogo se da en el filme, con el añadido de que recibirán “*un bello diploma*”. En una falsa representación de la amable apariencia, el saber de esta narrativa es el de la patria. Es una identidad que abreva de la patria haciéndola patrimonio exclusivo de ese saber con una indumentaria marcada de símbolos: medallas, diplomas, banderas o la presencia del general, conforman la retórica del imaginario identitario del poder que promociona el saber-patria. Desde esta retórica institucionalizada y establecida por analogías simbólicas identitarias se exige, pues, el saber de los niños.

Título de la composición: “Lo que hace mi familia por las noches”...
¿Comprendido? Es decir, lo que hacen ustedes y sus padres desde que llegan de la escuela y del trabajo. Los amigos que vienen. Lo que conversan. Lo que comentan cuando ven la televisión. *Cualquier cosa que a ustedes se les ocurra libremente con toda libertad* (22) (Cursivas nuestras).

Nunca como antes, el discurso de orden ha manifestado su propia contraorden, porque si al inicio les pide un relato, luego – y como parte de esa estrategia de ser amable y sintonizar con el espíritu de la infancia de manera infantil– pide, exactamente, lo contrario: la escritura de cualquier cosa de manera libre ¿Hay algo más infructuoso que ordenarle a alguien “escribe libremente”? Con Daniel Pennac en *Como una novela*

(1993), podríamos argüir que sí, que amar, soñar o leer –o la frase *escribir libremente*– no son verbos o expresiones que surtan el efecto esperado si se pronuncian en el modo imperativo.

En el filme, el performance identitario también es el de la patria que a través de sus símbolos se convierte en el mejor regalo para los tiempos de delación. Dentro de una puesta en escena de planos medios y primeros planos que acentúan el juego de autoridad entre el militar y los niños, la figuración del militar –el capitán Romero– se resuelve a través de su actitud y tonos impostados, para que salga la amabilidad suficiente como para embaucar a los niños. Vemos lo que en el cuento nos imaginamos: la representación de un simulacro falso, de una farsa a la que, como veremos, sólo se acopla la sumisa maestra.

En ambos textos –y en alta equivalencia visual y literaria–, la performance militar es sabotada por los niños sin, por supuesto, proponérselo. Como la composición, este rodeo se actúa desde la lógica regulada de la institución, así que los niños no hacen más que lo de siempre. Casi desquician al militar porque lo apabullan con la normalidad de sus actitudes, en clave de humor se opera ante la impostación seria del militar:

- ¿Se puede borrar, señor? –preguntó un niño.
- Sí –dijo el capitán.
- ¿Se puede hacer con bolígrafo?.
- Sí, joven. ¡Cómo no!
- ¿Se puede hacer en hojas cuadriculadas, señor?
- Perfectamente.
- ¿Cuánto hay que escribir, señor?
- Dos o tres páginas.
- ¿Dos o tres páginas? –protestaron los niños.
- Bueno –corrigió el militar–, que sean una o dos. ¡A trabajar! (22).

Los niños de ambos textos no escriben de inmediato gracias a una intencionalidad de los narradores discursivos y fílmicos. Antes de leer el resultado final, es imprescindible detenerse en ese escribir distraído del que habla Clarice Lispector – epígrafe– como una alternativa para hacer de la escritura algo más que un sentido capturado entre las palabras y la entrelínea.

¿Por qué, como dice el narrador, Pedro pega “debajo del escritorio un moquito que le salió por casualidad” (24)? o ¿por qué él y Juan, en la película, dialogan sobre el hecho –casi incuestionable para ellos– de que las mujeres siempre lloran porque sus madres lo habrían estado haciendo? ¿Qué sentido adquiere el hecho de que los niños miran al techo buscando inspiración, mientras muerden sus lápices?

En ese escribir de modo distraído, sin embargo, al ser la palabra escrita el objetivo, lo que se teje es la entrelínea que, como genialidad de la escritura, será la palabra y la no-palabra al mismo tiempo. Veamos los saberes previos a la escritura. Para ello, detengámonos en Juan que, con su “nuevo” saber, demuestra cómo la escritura distraída juega a ser palabra para constituirse en la no-palabra. A partir del plano y contraplano, Pedro mira a su compañero buscando apoyo:

- *¿Qué vas a poner?*
- *Cualquier cosa ¿y tú?*
- *No sé.*
- *¿Qué hicieron tus papás ayer?*
- *Lo mismo de siempre.*
- *Eso mismo hicieron los míos.*
- (Pausa)
- *Mi mamá se puso a llorar la otra noche de repente.*
- *Así son las mujeres. Se la pasan llorando por cualquier cosa,* afirma su compañero.

Se instala el suspenso justo en las frases “*lo mismo de siempre*” y “*eso mismo hicieron los míos*”. Las diferencias entre los diálogos de ambos relatos son significativas. Por ejemplo, en el cuento, Juan es más específico sobre lo que hicieron sus padres: “Lo mismo de siempre. Llegaron, comieron, oyeron la radio y se acostaron” (27) Asimismo, Pedro argumenta que él nunca llora, pero Juan le replica que lo haría si le pega en el ojo

- (...) y te lo pongo morado.
- ¿Y por qué me vas a hacer eso si soy tu amigo?
- Bueno, es verdad.

Los dos se metieron los lápices en la boca y miraron el bombillo apagado y las sombras en las paredes y sintieron la cabeza hueca como una alcancía (29).

Momentáneamente, en ambos relatos la orden del militar queda colgada del vaivén de las palabras de los niños que, bordadas por la digresión, aumentan el

suspenso. Ahora bien, la estrategia del juego se dispara en el preciso instante en que a partir de la excusa sobre el llanto de las mujeres, el discurso navega hacia otros rumbos pese a que ya saben lo que han hecho sus padres. Esto se enfatiza aún más cuando el narrador se refiere a “esa cabeza hueca como una alcancía”. ¿Hueca de qué? Aquí se fija el límite entre el escribir distraídamente y la no-palabra, entre la palabra como cebo y la palabra distraída.

En el filme se opera eficazmente la misma estrategia. Hablan de las mujeres pero interviene el capitán quien les pregunta: “*Y ustedes, no escriben*”. Mientras en el cuento el narrador apunta a unas cabecitas vacías repletas de sí, en el filme, la cámara registra al militar para enfatizar aún más la presión discursiva.

Posteriormente, los relatos se igualan en el siguiente diálogo en el que Pedro le pregunta a Juan, entre susurros, si está en contra de la dictadura (cuento) o si es subversivo (filme):

- Claro, pendejo.
- Pero si tú eres un niño.
- ¿Y eso qué importa?
- Mi mamá me dijo que los niños...comenzó a decir Pedro.
- Siempre dicen eso... A mi papá se lo llevaron preso al norte.
- Igual que al de Daniel.
- Ajá. Igualito (29).

En el filme, Juan no habla sobre su padre, pero en ambos casos la función es la misma: su saber ratifica la identidad que Pedro ha venido aprendiendo en pocos días. Es otro niño –Juan como Daniel– el que sabe más que él y, al mismo tiempo, le sirve de imagen para autoafirmarse. Se rompe el saber elusivo de los padres y los niños le colocan identidad discursiva a su entorno y, por ende, a ellos mismos.

Para cerrar este proceso identitario, digamos que este nuevo aprendizaje, este modelado abreva de fuentes conocidas. Pedro quiere ganarse el premio para venderlo y comprarse “una pelota de fútbol tamaño cinco de cuero blanco con parches negros” (29) o “*un guante y un bate de verdad verdad*”.

La composición se conocerá al final de cada texto. En este momento, sólo sabemos y vemos el enunciado de Pedro: “Lo que hace mi familia por las noches”.



13



14



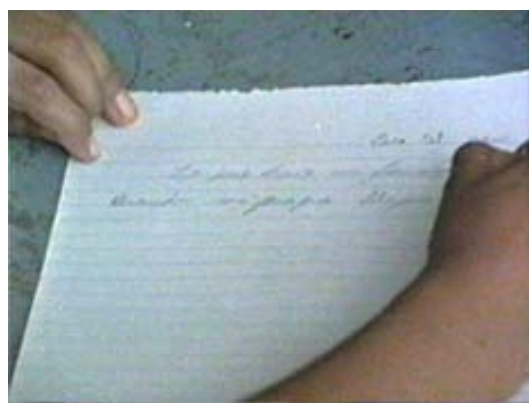
15



16



17



18

Figuras 13 – 18. Gracias a Juan, Pedro logra colocarle *nombres* a las *cosas* de la dictadura. Con este saber, comienza el juego de la composición

Pedro Malbrán. Escuela Siria. Tercer Grado A” (29); en el filme la cámara se queda fija mientras Pedro escribe “*Cuando mi papá llega del trabajo*” (figuras 13–18).

Dado que el filme es una ampliación de otros saberes, el de los niños en la composición queda suspendido. Los militares están leyendo las composiciones, mientras leemos o vemos los relatos. Como ogros, al fin y al cabo, se colocan detrás de bastidores, leyendo, como narratarios-lectores, las prosas de las intimidades de los niños, deshaciendo tiempos y espacios privados para buscar similitudes entre su mundo y el discurso infantil. En este sentido, representan el lado más abyecto del saber, porque mientras los niños utilizan el campo de las semejanzas para re-conocerse, los militares fragmentan los signos para colocarles un saber apriorístico y, por esta vía, violentan al propio lenguaje al obligarlo a decir lo que desean.

3.6.- *La cotidianidad de la identidad*

En el cuento el narrador resume lo que en el filme será ampliado, hasta el punto de adquirir consistencia narrativa significativa:

Pasó una semana, se cayó de puro viejo un árbol de la plaza, el camión de la basura estuvo cinco días sin pasar y las moscas tropezaban en los ojos de la gente, se casó Gustavo Martínez de la casa de enfrente y repartieron así unos pedazos de torta a los vecinos, volvió el jeep y se llevaron preso al profesor Manuel Pedraza, el cura no quiso decir misa el domingo, en el muro de la escuela apareció escrita la palabra ‘resistencia’, Daniel volvió a jugar fútbol y metió un gol de chilena y otro de palomita, subieron de precio los helados y Matilde Schepp, cuando cumplió nueve años, le pidió a Pedro que le diera un beso en la boca.

–¡Estás loca! –le gritó Pedro (30).

Estampa de trazos rápidos de una cotidianidad refrenada en los actos de los niños. Esta cotidianidad se expande en el filme con una función explícita: reforzar el eje colectivo, impulsar la imagen de una comunidad cohesionada en sus celebraciones y dolores. El imaginario identitario colectivo se construye a partir de la solidaridad, como veremos a continuación en estas secuencias añadidas, y este es el marco donde los saberes anteriores se unirán con el fin de proteger y elaborar la revancha.

Así, la siguiente secuencia después de la orden de escribir y con el ritmo ascendente y descendente del tono que caracteriza esta puesta en escena, comienza con

la celebración del matrimonio entre Gustavo y Judith. Los niños hacen fila esperando el trozo del pastel, y la cámara registra a los habitantes del pueblo reunido en torno a la fiesta; no están ni la maestra ni Don Felipe; sí, todos los demás.

En esta narrativa de la celebración, Matilde le manda a pedir a Pedro un beso, quien rehúsa entre sorprendido y asustado. Pero este clima es atravesado por el otro-extraño invasor dado que la boda se acaba cuando se dan cuenta –Pedro primero– de que los militares se han llevado al Sr. González. Por cuarta vez, en panorámica general, vemos a los asistentes a la boda de espaldas, reunidos en un silencio, roto sólo por el incesante viento.

Pero el día no termina allí y, de nuevo, el modo de equilibrar la violencia con la cotidianidad es mostrar el lado más tierno del episodio. Pedro va al negocio de Daniel para llevarle parte del pastel de la boda. Las escenas finales de esta secuencia son de las más intensas sobre la infancia construida desde el reporte dialogado de las nuevas noticias. Daniel cuenta que su tío está en la capital para ver si sueltan a su padre; según Pedro el jeep que se llevó al Sr. González es “*igualito*” al que se llevó a Don Daniel; los helados subieron de precios por lo que, según Pedro “*ya no se puede vivir en este país*”, aunque Daniel le asegura que se los fiará. Mientras Daniel trabaja, Pedro descubre en el depósito una bicicleta estropeada que su amigo le presta y que él promete arreglar con ayuda de Gustavo y, finalmente, Pedro le notifica que tiene novia:

- *¿Sabes que Matilde es mi novia?*
- *¡Ajá! ¿Desde cuándo?*
- *Desde hoy porque me mandó a pedir un beso en la boca.*
- *¿Y tú se lo diste?*
- *No, había mucha gente. Me dio pena.*
- *¿Y tu estás enamorado de ella?* (Pedro se encoge de hombros).

Es una conversación de niños en clave de adultos. La narrativa del amor se instaaura como tiempo de tregua entre la revancha y la composición. Mientras repara la bicicleta, Pedro le pregunta a Gustavo: *¿qué se siente cuando uno se enamora?*

En el cuento esto sólo es referencial. En el filme, en cambio, Gustavo es un personaje amigo y cómplice; su humor y su dulzura acompañan a Pedro, mientras su solidaridad y su valentía marcan la pauta subversiva. Después de bromear con el niño, el mecánico atina a responder: “*Mira, es algo raro. Es como si tuvieras mariposas en la*

barriga. Cuando tú la ves, sientes un gustico en la barriga. Y cuando no la ves, cuando la quieres, bueno, quieres verla y estar con ella todo el tiempo (...) Cuando está ahí, tú la miras y quieres agarrarla, y te entran ganas, no sé, unas ganas...” (risas).

Digamos que este Gustavo, que quiere un equipo de béisbol, es el mismo que dota de idealismo al amor por la mujer. Secuencias después, esta narrativa adquirirá un clímax porque veremos que, después del beso entre Pedro y Matilde, en medio del paisaje inhóspito y con el viento como testigo, aparecerán las mariposas, las de la barriga y las reales, que los niños intentarán atrapar en una de las metáforas visuales que mejor trasladan la metáfora verbal sobre el saber del amor.

Retomamos la narrativa de la conspiración que aparece en la secuencia siguiente. Basada en el saber de los padres, en esta ocasión el elemento novedoso es la superposición de los saberes. En casa, mientras se reitera el ritual de escuchar la radio desde su extraño y lejano lugar se escucha y se ve lo siguiente:

“Fue expulsado del país, después de ser raptado por la policía secreta el político de centro y ex decano de la Facultad de Derecho, Dr. Eugenio Velasco, quien fue raptado de su oficina y expulsado del país en avión. Ya en el exterior entregó el siguiente testimonio: el auto me lleva entonces rumbo al aeropuerto. Antes de que me raptaran yo estaba aguantando las ganas de orinar [Pedro se ríe] por atender a unos clientes. De nuevo siento ganas incontenibles de orinar y pido a los policías que me dejen bajar un instante. Uno de los policías me contesta que no puedo moverme del auto. Yo le digo que es urgente, que ya me estoy orinando [Pedro vuelve a reír]; déjenme por favor, bajar unos segundos, les digo. No me voy a escapar, sería idiota, no tengo deseos de que me acribillen...”

– *¿De quién están hablando?* –pregunta Pedro

– *Shhh* – le dice el padre.

Estos informes radiales deben entrar a modo de ruidos y susurros; así se teje la clandestinidad. Asimismo, representan la construcción discursiva del saber de la resistencia que denuncia los maltratos y las violaciones de los derechos humanos, y atraviesa el hogar como un saber que le coloca nombre, voz e historia al relato de la represión. De nuevo, el modelo narrativo de estética realista se sostiene por bajar de tono la gravedad de las acciones desde la perspectiva de Pedro, a quien le hacen gracia esas “*ganas de orinar*” del secuestrado (figuras 19–20).

Las risas del niño contrastan con el rostro compungido de todos, especialmente, el de la madre, y con el ambiente tenso por el arresto del profesor Pedraza. Esta secuencia termina, sin embargo, descubriéndose para Pedro –y confirmándose para nosotros– la acción subversiva del padre. A media noche, ve a su padre entregando un bulto a la puerta de su casa, el mismo que Gustavo había recogido de la avioneta. Casi a oscuras, el mirar de Pedro coincide ya no sólo con lo escucha sino con lo que ve. Esta secuencia de acción subversiva, antecede a otra complementaria: aparece escrita la palabra “Resistencia” –con error ortográfico– en el muro de la escuela (figura 21– 23).



19



20

Figuras 19 – 20. Cruce de saberes: la risa ingenua de Pedro rompe con la atmósfera de tensión del informe radial

Esta acción subversiva, como trama de la narrativa del saber contra la dictadura, se basa en un nuevo discurso, el graffiti, como protesta; no obstante, como se trata de jugar con el saber, un nuevo discurso integra esta secuencia: la revista pornográfica. Después de un *travelling* por el muro donde está escrita la palabra, lo prohibido para los niños viene expresado a través del juego que en la clase, entre murmullos y risas de asombro, se crea por la revista pornográfica. Por error, Matilde la ve y se asombra. Revista que si asusta a las niñas, anima a los varones –quienes después se reunirán aparte para verla mejor.

Como parte de la confluencia de los juegos del saber para el imaginario identitario de los niños, la cotidianidad se muestra en su esplendor desde el humor, la

complicidad y, especialmente, en los discursos en los que ellos se buscan y con los que juegan. Nueva pista sobre el por qué la composición final es menos una sorpresa que una confirmación del saber como juego de semejanzas y analogías divertidas.



Figuras 21 – 23. Mediación discursiva del graffiti como protesta

Un añadido significativo es la incorporación de un tiempo de tregua intervenido por la festividad de la Semana Santa. No podría haber mejor escenario en la preparación de simulacros. Se inicia con la procesión de todo el pueblo –rasgo distintivo de la comunidad unida en esas fechas– que, de nuevo, es atravesada por el juego, incluso, llegando al límite de simular en clave religiosa la verdad, como veremos. En primer lugar, después de esa procesión, el saber amoroso se concreta en una secuencia en la que Pedro y Matilde conversan sobre el beso, apartados de todos mientras caminan por el campo. Escena marcada por el *racord* de miradas entre ambos niños quienes, finalmente, mantienen entre silencios y miradas cómplices que la petición del beso era más o menos cierta. Se cuelga, eso sí, que sea Matilde quien fije las coordenadas sobre el imaginario femenino de la maestra, a quien ella oyó decir un día “*que uno no se acostumbra a dar clases en este pueblo que es un peladero*”. En efecto, nunca mejor dicho en medo de un paisaje rural y, casi, despoblado. Mientras Pedro arregla la tumba de su perro Rocky, la dulzura de la niña confirma el saber del amor:

– *Si era verdad*

– *¿Qué cosa?* –pregunta Pedro.

– *Lo del beso.*

– *¿Te lo puedo dar ahora?*

Ella se encoge de hombros, mientras Pedro se acerca y le da un beso en la mejilla. (Figura 24).

La emotividad de esta escena continúa en la siguiente secuencia en la que, en un nuevo día, Pedro se arregla apresuradamente para ir a la escuela, sus padres están en el corral y bautizan a una de las cabritas recién nacidas como Matilde; en la escena siguiente el montaje por elipsis está centrado en la propia Matilde quien, dentro del corral, se alegra al saber que la cabra lleva su nombre. Los chivos se escapan del corral y los niños comienzan a perseguirlos, pero dejan de hacerlo para disfrutar de la lluvia de mariposas que los invade. No es un paisaje idílico, sino uno que desde su tosquedad y aridez regula la ternura. Las mariposas del amor que Gustavo había nombrado como símbolos del enamoramiento, inundan la escena como marco visual de la inocencia del primer beso



Figura 24. La narrativa del amor infantil

Adelantamos un poco al cierre de esta narrativa del amor que se dará casi al final del filme. El mismo día que los militares van a entregar las composiciones –una semana después de las escenas anteriores– Matilde le da a Pedro un papel donde le declara su amor. Él lo abrirá antes de leer la composición y, así, dos discursos escritos serán los mediadores finales del saber identitario del personaje.

3.7.- El turno de la composición

Todas las secuencias en torno a los cierres de los saberes poseen la estrategia de ser cajas chinas, reproductoras del juego y la simulación. Como aporte del filme, la

narrativa militar está a punto de acabarse; final imposible de prever en el cuento, entre otras razones, porque la dictadura había empezado hacía un par de meses. Entonces, Daniel da la primera estocada a la narrativa militar. En una larga secuencia, que empieza con Pedro yendo en bici a buscar un encargo de su madre al negocio de Daniel, éste le dice que a su padre *“le falta poco para salir”* y que *“en la capital están pasando cosas buenas. Pero no lo digas, parece que el gobierno este no va a durar mucho”*.

A través de su tío, Daniel es el portavoz de la buena nueva. Su identidad queda forjada como mediador y defensor del saber adulto. En esta escena, no en balde, Pedro y Matilde encuentran en el negocio de Daniel un pote de pintura roja y una brocha; así descubren que fue él quien escribió la palabra *“resistencia”*. Su valentía se refrenda con la mirada cómplice y divertida de sus amigos; Matilde, así, le dice que *“Resistencia no se escribe con s, sino c al final”*.

La signatura de las cosas caracteriza a Daniel. Por su escritura errada confunde a los adultos grandes que leen subversión y complot en ese graffiti; los niños leen como una travesura el colocarle nombre a la realidad. No está demás señalar que si Pedro y Matilde se solidarizan con Daniel, Elenita queda fuera de este margen. No entiende por qué se rien sus amiguitos. En este sentido, no se establecen semejanzas para que todo se homogeneice, sino para mostrar la cohesión en la diversidad. Se rompe la comunidad ideal por otra en la que la solidaridad no es condición de todos, sino la opción de algunos.

Después de conocer el secreto de Daniel, y antes de leer la composición que, no es posible olvidarlo, está siendo leída por los militares, se desarrolla el saber de los niños, y ya no por semejanza. Ahora lo que saben y oyen se acoplará a la realidad conocida a través de la estrategia del simulacro. Veamos.

Luego de la escena de la pintura, la madre de Pedro le riñe porque ha olvidado realizar bien un encargo. Le pide que acuda a casa de Doña Vicenta para llevarle la camisa que le pondrán al muñeco de Judas, con motivo de la proximidad de la celebración de la quema del muñeco en el marco del domingo de Resurrección.

La metáfora de *“quemar al malo”* dentro de un umbral festivo-religioso es el cronotopo que enmarca el descubrimiento: como un juego y como simbolización del traidor descubierto gracias a los niños. En efecto, Doña Vicenta se queja de que le faltan

por encontrar unos pantalones para el muñeco; a Pedro y a sus amiguitos –Daniel, Matilde, Juan y Elena– se les ocurre acudir a casa de Don Felipe –detrás de su tienda– para robárselos. En un montaje en paralelo, las niñas distraen a éste, mientras vemos a los niños ayudando a subir a Pedro por el muro de la casa del comerciante. Mientras Pedro se adentra en la casa y hurga en el armario, llegan los militares y entran al negocio. Don Felipe les hace pasar a la casa y sin que los niños puedan ayudarlo, el niño se esconde como puede mientras escucha las revelaciones del filme: Don Felipe fue el que denunció al papá de Daniel y al profesor Pedraza y, además, aún no ha podido averiguar quién escribió el graffiti. Pedro, asustado, teme ahora por Daniel.

Gracias a los niños se desvela parte de la trama militar tejida en torno a la comunidad. “*Si sabe lo que le conviene*” es la frase con la que se salva, de alguna manera, la figuración de Don Felipe. Si es títere de los militares, como tal, entonces, quedará.

El traidor ya tiene nombre y rostro. Después de salir de la casa sin ser descubierto, el saber de Pedro llegará a los adultos. Por primera vez en todo el filme, Pedro sabe, ve y oye más que sus padres. Su saber consolida la armazón del rompecabezas. Así que la focalización interna de Pedro es algo más que un punto de mira; es el punto de apoyo y de fuga para el resto de los saberes. Reúne al tiempo que dispara la construcción identitaria colectiva. Porque luego de que sus padres y sus amigos saben todo, deciden tomar su revancha a través de otro discurso. Ahora, el traidor debe ser conocido por todo el pueblo y, para ello, nada mejor que hacerlo a través del simulacro teatral y festivo del muñeco de Judas con el rostro *casi* explícito de Don Felipe.

En la escena final de esta secuencia, todo el pueblo asiste a la tradicional quema de Judas, personaje representado por un muñeco alto, rollizo, con unas grandes gafas negras y un puro; rasgos característicos de Don Felipe. Para rizar el rizo, la verdad se consolida mediada por la representación discursiva a cargo de Gustavo, quien lee el Testamento de Judas Iscariote; discurso que junto al teatral conforman la retórica del simulacro *jugando, como distraído, a unir* las palabras y las cosas al disimular la casualidad del parecido con el traidor en la medida en que se le acusa. Gustavo lee el siguiente testamento: (figuras 25–28).

Yo soy Judas Iscariote/ en mí tienen a un traidor/ que por vender al Señor/ siempre me cargan al trote/ A morir voy sin azotes,/ yo mismo me voy a ahorcar/ Por eso voy a nombrar/ en este fatal momento/ por medio de un testamento/ de mis bienes herederos/ que yo, con mi gran bondad/ a mis amigos sinceros,/ lego por mi voluntad./ Para Vicenta Placencia/ a la que predice el futuro,/ le dejo yo de regalo/ una póliza de seguro,/y una bola de cristal/ que fue de un gran adivino/ porque leyendo el café/ ya no acierta ni un comino/ Yo, para Gustavo Sánchez/mecánico de tercera/ le dejo un carro viejo/ que anda solo en primera./ Sin embargo, muero triste/ por no dejar heredero/ de mi espíritu tan vil/ para los años venideros/ De hombres que he traicionado/ poseo una larga lista,/ y de otros que iba a vender/ andaba tras de su pista/ Más personas como yo/ quisiera que aquí hubiera,/ que brincaran de alegría/ cuando los demás murieran/ Yo donaría gustoso/ mis sentimientos tan malos/ que hago del deber personas/ pa'que las maten a palo/ Señores, aquí termino/ este largo testamento./ Voy a morir en la horca,/ llegó mi último momento/ Mas no se fíen vecinos/ yo soy sólo un monigote/ y aquí sigue un traidor vivo/ peor que Judas Iscariote.



25



26



27



28

Figuras 25 – 28. Las semejanzas por analogía: la mediación teatral y discursiva como revancha de la narrativa de los adultos

Esta primera metadiégesis posee su narrador-orador –Gustavo– y su narratario –el pueblo– que en sentido satírico burlesco descubren al traidor. Semejanza por analogía para signar al traidor, para identificarlo disimulando la casualidad caprichosa. En este sentido, si el saber identitario colectivo esta mediado por el discurso escrito camuflado, entonces se puede afirmar que la composición escrita es a Pedro, lo que este testamento es a los adultos: el poder de la palabra escrita como cebo y entrelínea, dicha y escrita de modo distraído, jugando a representar la verdad de modo falso y celebratorio, a través de una fiesta en la que nadie espera ser el homenajado. El domingo de resurrección deviene en el cronotopo para hacer del saber una estrategia de revancha discursiva de los niños y adultos en contra de la narrativa de la dictadura.

En tanto estrategia de denuncia, el simulacro supone, también, la conjunción del saber de la narrativa de la dictadura. En el filme, las dos últimas secuencias reúnen precisamente las dos formas de intervención de los militares: con los niños en la escuela y en la persecución a Gustavo.

En el cuento, lo que viene después de la escritura de la composición y de dos semanas resumidas en su cotidianidad, es el militar mostrado en su habitual retórica impostada:

Mis queridos amiguitos –les dijo–. Sus composiciones han estado muy lindas y nos han alegrado mucho a los militares y en nombre de mis colegas y del general Perdomo debo felicitarlos muy sinceramente. La medalla de oro no recayó en este curso, sino en otro, en algún otro. Pero para premiar sus simpáticos trabajitos, les daré a cada uno un caramelo, la composición con una notita y este calendario con la foto del prócer (30).

Como se mostrará en el filme, en este punto del texto comprendemos que los niños no han revelado nada importante a juicio de sus narratarios; pero, claro, alguien lejano sí lo ha hecho, uno entre muchos; así, los lazos de solidaridad y protección del imaginario infantil muestran una fractura inquietante.

En el filme, vemos el rostro de decepción de Pedro al no ser el ganador del premio. Ahora bien, mientras en el cuento pasamos directo a la cena de ese mismo día en la que Pedro lee su composición a los padres, en el filme se cierra primero la narrativa militar. Si antes por Daniel sabemos que “*algo bueno pasa en la capital*”, ahora se resuelve metafóricamente: mientras Pedro y Matilde juegan en el corral y les

dan a los chivos los caramelitos del militar y, por error, uno de los chivos se come los calendarios. Es decir, los emblemas y los premios de la retórica del país bajo la dictadura quedan como comida inadecuada para las cabras.

La narrativa militar mueve, sin embargo, sus últimas fichas al perseguir la narrativa de la conspiración de los adultos. En la siguiente escena el impacto de esa narrativa alcanza a Gustavo. Debe abandonar el pueblo porque fue la cara más visible de la acusación. Como “*algo bueno pasa en la capital*” no es extraño, entonces, que Gustavo le prometa a Pedro regresar pronto. De modo que la esperanza refrenda esta narrativa que continuará más allá del propio filme. Simbólicamente, este regresar es la ventana abierta que cifra el imaginario y la narrativa del colectivo de la resistencia.

Finalmente, llega la jugada maestra que, como en la representación de la quema de Judas, el juego aparece como clave metadieгética. Como se había explicado antes, la identidad narrativa significa conocer para, luego, reconocerse en la escritura y en las palabras. Ésta es la base de la construcción identitaria en ambos relatos que, al mismo tiempo, permite que nosotros lectores-espectadores conozcamos el talante último del personaje. Por esta razón, no puede resultar extraño un último gesto de desplazamiento del lugar de la composición mientras surge la escritura, el discurso como la clave de la estrategia y de la construcción narrativa e identitaria a través de las yuxtaposiciones de los saberes. Antes de leer la composición, Pedro lee a solas en su habitación el papel que le ha entregado Matilde. La toma en *close up* y, mientras oímos la voz *over* de Matilde, vemos junto a Pedro un papel en forma de cuadro doblado en dos ocasiones. Mientras lo desdobra leemos y oímos: “*Abre este papelito y encontrarás mi corazón*” [lo abre y en el centro aparece un corazón dibujado]. “*Abre este corazón y encontrarás mi amor*” [despliega los bordes y aparece el dibujo de Pedro en el centro de la hoja].

Hasta el saber del amor aparece en clave de develar y quitar capas, de adentrarnos en la página como regalo de la identidad recíproca. Ella le regala su propia imagen, mientras él se –y la– reconoce en ese gesto. En la figuración de Matilde, su saber sobre Pedro se asienta en una signature que, por analogía y proximidad, logra descubrirle a Pedro su afecto y su imagen.

Ahora es el turno de encontrarnos con el Pedro del escrito de páginas atrás. La composición fue ideada para un narratario explícito que no encontró lo que buscaba. Sin

embargo, el narratario ideal fue concebido dentro de la estrategia del escribir como distraído en pleno dominio del cebo. Aquí, a diferencia de lo que plantea Lispector, la no-palabra, la entrelínea abreva de la distracción para hacerse cebo y pista falsa al mismo tiempo. Ésta es la composición en ambos relatos:

Escuela Siria. Tercer Grado “Cuando mi papá vuelve del trabajo”

Cuando mi papá vuelve del trabajo, yo voy a esperarlo al autobús. A veces, mi mamá está en la casa y cuando llega mi papá le dice quiubo chico, cómo te fue hoy. Bien le dice mi papá y a ti cómo te fue, aquí estamos le dice mi mamá. Entonces yo salgo a jugar fútbol y me gusta meter goles de cabecita. Después viene mi mamá y me dice ya Pedrito venga a comer y luego nos sentamos a la mesa y yo siempre me como todo menos la sopa que no me gusta. Después todas las noches mi papá y mi mamá se sientan en el sillón y juegan ajedrez y yo termino la tarea. Y ellos siguen jugando ajedrez hasta la hora de irse a dormir. Y después, no puedo contar porque me quedo dormido.

Post-data: si me dan un premio por la composición ojalá sea una pelota de fútbol, pero no de plástico (35).

Filme:

Cuando mi papá llega a la casa a la hora de la cena yo estoy haciendo la tarea de la escuela. Mi mamá está siempre en la casa. Cuando llega mi papá y le dice ¡qui hubo chico! ¿Cómo te fue? Yo sigo haciendo un poco la tarea mientras está la cena. Y cuando está la cena nos sentamos a comer y yo siempre me como todo menos la sopa que la dejo por la mitad porque no me gusta. Después todas las noches mi papá y mi mamá se sientan en el sillón y juegan al ajedrez y yo termino la tarea y ellos siguen jugando ajedrez hasta que se hace la hora de dormir y después no puedo contar más porque me quedo dormido.

Firmado: Pedro García

Nota: si me dan un premio por la composición ojalá sea un bate y guante de béisbol o uno de los dos pero que sean de verdad verdad

En primer lugar, las composiciones en tanto metadiégesis resumen lo que, en general, hemos leído y visto. Pero con este discurso escrito de modo distraído, palabra y cebo se unen para separar las cosas. Si antes, el saber se construyó desde la posibilidad de otorgarle sentido y signatura al entorno, ahora, este mismo saber dispersa sus vínculos para ofrecer un micromundo diferente y diferido al que le rodea.

Tal y como lo explica Foucault, este saber donde las palabras y las cosas se han separado como juego, imagen y representación del mundo posee en el Quijote su máxima figura: “La verdad de Don Quijote no está en la relación de las palabras con el mundo, sino en esta tenue y constante relación que las marcas verbales tejen entre ellas mismas” (1988: 55).

Si el ajedrez es cebo estratégico, también, cifra el mundo hecho palabras para tejer la realidad y otorgarle dimensión de juego con sus signos. Para Foucault, el mundo de las semejanzas se rompe para re-convertirse en literatura, en la que la sinrazón y la imaginación dan lugar a las figuraciones del loco y del poeta. Un poco de ambos median en la figuración del Pedro narrador porque “las palabras encuentran incesantemente su poder de extrañeza y el recurso de su impugnación” (56); para esto, es necesario alejarlas, dispersarlas.

Al pedirle a Pedro que sea un narrador, se le invita a jugar y cabría preguntarse junto a Baudrillard ¿cómo desenmascarar un discurso de la simulación que nunca es falso? (2001: 255). De ahí que nosotros como lectores y espectadores podamos advertir la falsedad de la interpretación y el peligro que acecha a los niños. Pero, ante esta falsedad interpretativa de la representación se impone el simulacro que no es falso. De ahí que este poder militar esté representado no en una puesta ridícula, sino en el momento mismo de su quiebre, al construir una visión de mundo dividida entre verdad y mentira, lo que supone un valor a lo real infranqueable que los niños dispersan y re-imaginan.

Como narrador, Pedro simula el juego con la misma naturalidad con la que se cree un gran futbolista o beisbolista, ovacionado por la multitud ante sus jugadas magistrales, o la que lleva al Pedro del filme a soñar con un bate de béisbol, y, finalmente, lleva a ambos niños a no sólo inventar la distracción de sus padres, como la actividad sustituta de su realidad, sino que todo el texto es un simulacro del jugar y ser visto o leído. La pelota de plástico o un bate de *verdad verdad* suponen pedir al final jugar sin artificios. Darle una dimensión real al jugar que es siempre una posibilidad de inventar; exactamente esta petición es una metonimia perfecta de la estrategia discursiva de toda la composición.

Pero entre los niños y los adultos hay una diferencia mayor. El saber de los padres es elusivo a todo lo largo de ambos relatos; los niños, por su parte, también eluden a los militares pero antes han colocado nombre a lo que les rodea para, luego, jugar con ello. La carta de Matilde, las palabras de Daniel –escritas y dichas–, los consejos de Juan, las elisiones de los padres, el teatro de Gustavo, la revista pornográfica, la referencia al cine, el discurso de los plantígrados que Pedro desconoce, son algunos de los discursos que median para otorgar identidad a los personajes desde la colocación estratégica del juego del saber. En éste, la composición es la refiguración máxima del juego entre las palabras, el cebo, la entrelínea y las cosas. Todo para intentar burlar la realidad con sus mismas armas y, así, re-inventarla desde la intimidad del hogar; última imagen que hace de la página en blanco o de la pantalla en negro espacios para seguir imaginando.



29



30



31



32

Figuras 29 – 32. Subjetividades mediadas por el poder de la palabra: tanto la nota de Matilde como la composición de Pedro representan el juego estratégico entre las palabras, el cebo y la entrelínea. Desde la intimidad, los discursos rompen la lógica del entorno

Conclusiones. Variaciones imaginativas

¿Cuál es la contribución de la poética del relato a la problemática del sí mismo?
Paul Ricoeur

Una de las preguntas subyacentes a lo largo de todo este trabajo ha sido la del alcance de la mediación narrativa en los procesos de identidad que, en tanto lectores, reconocemos en la ficción. Ricoeur nos recuerda que así como los personajes se identifican con el relato, los lectores y espectadores ante los relatos –históricos o de ficción– nos exponemos a procesos de identificación y mediatización simbólicas. Como afirma el crítico francés “apropiarse mediante la identificación de un personaje, conlleva que uno mismo se someta al ejercicio de las variaciones imaginativas, que se convierten de ese modo en las propias variaciones del sí mismo” (228). Mediaciones narrativas que con sus riesgos de extravíos y pérdidas asumimos desde el mismo instante en el que nos encontramos ante una novela o filme.

Si nuestras experiencias personales y colectivas son factibles de operar desde el régimen del contar y del relato, en tanto articulamos nuestras experiencias en cronotopos específicos, las experiencias culturales también poseen sus narrativas. Reconocerlas, identificar a sus héroes y heroínas, los cambios de ritmo, el género dramático o el fatum, por ejemplo, supone recolocarse en el campo de las *variaciones imaginativas*.

En este sentido, el primer intento de nuestra investigación fue el de indagar en las *variaciones imaginativas* que sustentan las *narrativas* de las transposiciones fílmicas. En el primer capítulo, elaboramos una especie de estado de la cuestión sobre esta práctica interartística desde la propuesta de un diálogo cultural imaginario. Muchas voces y poco diálogo, en realidad, para una práctica que concentra en diferentes registros y densidades, problemas como las concepciones sobre la literatura y el cine, sus sistemas y condiciones de producción, distribución, exhibición, teorías literarias y cinematográficas. Otro ámbito de la práctica radica en los problemas relacionados con la narratividad de ambas artes y en las dificultades o imposibilidades, según qué crítico, para que, primero, el cine resuelva fílmicamente problemas literarios y, segundo, los modelos de narrativa literaria enriquezcan la puesta en escena.

En este entramado se cuelean apreciaciones y juicios que complican aún más el estudio de las transposiciones: exigir fidelidad con relación al texto literario cuando, por lo general, éste ocupa un lugar emblemático dentro de un canon determinado o, también, alabar la traición porque, de ese modo, se respetó el espíritu del texto; suponer que la imagen al imponerse, reduce la imaginación y que la palabra, por imaginante, implica la creatividad; considerar cierto tipo de literatura como inalcanzable para el lenguaje fílmico; reducir, simplificar, vulgarizar. Estos son algunos de los tópicos recurrentes que aparecen como etiquetas para sellar la relación. A este sello, habría que agregarle que las transposiciones signifiquen y resulten análogas a las experiencias generadas por el texto literario y, extrapolando esta analogía, que también signifiquen relatos y narraciones que remitan, expliquen y muestren el contexto de la literatura de un país determinado.

Ante esta avalancha de ideas y preconcepciones, consideramos pertinente y necesario hacernos eco de aquellos estudios que proponen una mirada cultural, dialógica, en la que la práctica de la transposición se repensara primero, como un problema de modelos narrativos y, segundo, como un rompecabezas de voces críticas – inarmónicas, por lo general– al que hay que intentar sistematizar para comprender los alcances culturales de la práctica. Entender no sólo por qué se realiza, sino desde qué parámetros se la concibe y juzga, son preguntas dirigidas, en definitiva, a averiguar qué papel adquiere el arte, todo tipo de arte, en la vida cultural.

Por ello, era importante reconocer a lo largo de los estudios críticos revisados si se apoyaba la relación fidelidad/infidelidad, si interesaba menos el texto antes que el resultado fílmico o si se promocionaba la fidelidad –o traición– al espíritu y la letra, entre otros aspectos. En nuestros objetivos está el de bajar de tono cualquier crítica negativa que cuestione al cine como dependiente o traidor ante la literatura; y este objetivo no hubiera sido atisbado si antes no nos hubiéramos detenido en oír esas voces –tanto quejidos como satisfacciones– ante lo que algunos resuelven como pérdidas.

En este sentido, nos apoyamos en los estudios de Dudley Andrew, Robert Stam, Brian Mc Farlane o Carmen Peña Ardid, entre otros, porque se acercan a las transposiciones atendiendo, por un lado, a los problemas de la narración literaria y fílmica y, por el otro, porque flexibilizan sus márgenes teóricos. Junto a ellos fue

posible revisar categorías extraliterarias o extrafílmicas tales como la dialéctica entre el original y la copia, el problema de calidad artística del cine en su proximidad con la literatura, el valor de lo impreso, el papel moderador de la academia literaria como cuerpo institucional que regula toda una retórica de las pérdidas, las desigualdades en los sistemas editoriales y sus impactos sobre la promoción de la literatura y el cine, o, entre otros, los problemas del mercado y de públicos para aumentar, cuando no cautivar, al público.

Por todas estas razones, llegamos a afirmar que la transposición fílmica es una *práctica fronteriza* en cuyos límites operan convenciones poderosas, como el prestigio literario, así como un cuerpo teórico que abarca problemas de tipologías, de definiciones, de relaciones entre literatura y el cine o, más general aún, entre el arte y sus representaciones. En este sentido, resultaba interesante desde los postulados polisistémicos, reflexionar sobre la diada centralidad o la periferia de escritores, textos, guionistas, directores, películas o sistemas literarios y fílmicos.

Para concretar parte de esta propuesta dialógica, escogimos unas muestras de la filmografía venezolana. Más que una panorámica contrastiva, la complejidad del intercambio intersemiótico nos obligó a reconocer pistas allí donde había por ejemplo, vacíos editoriales y cinematográficos, problemas de distribución, cuestionamientos a la narratividad “del país” y a la literatura de consumo o a los modos de tratar a la literatura considerada de culto. Inconvenientes y aciertos en las relaciones entre ambas artes aducidos por los escritores, críticos y directores.

La primera muestra la desarrollamos en el segundo capítulo. Mirando las vitrinas ficcionales nos encontramos con varias modalizaciones de la práctica de las transposiciones. Desde los albores del cine nacional fue acusado el gesto de ir hacia la literatura. Junto a su prestigio cultural se incorporaron otros elementos significativos. Por ejemplo, si con *La dama de las cayenas* se abordaba la parodia del clásico de Dumas y se insertaba la narrativa melodramática en clave de comedia, con *La trepadora* se transmitían valores sobre la “identidad nacional”, es decir, el deseo de reconocer, seriamente, personajes “típicos” del –y en el– contexto nacional. Ambas, a su modo, buscaron la identificación del público hacia dos modelos narrativos codificados y, al mismo tiempo, en ambas la participación de un repertorio ejemplar de escritores,

periodistas y cineastas –los aventureros– nos llevó a la conclusión de que podrían considerarse filmes artísticos.

Rasgos identitarios que volverían a surgir a partir de una poderosa cadena de transmisión de los cines de Argentina, México y Brasil en las décadas de los '40 y '50 en toda América Latina. La figuración emblemática de Rómulo Gallegos fue una baza sólida. Su mediación permitió la conjunción de dos modelos narrativos –el literario y el fílmico– bajo la premisa de la difusión de valores “típicos” identitarios latinoamericanos. Las posibles reducciones o defectos de las películas en relación a la obra galleguiana se difuminaron desde el escenario en el que la estética del exceso colmó la pantalla como vía para la vivencia del dolor y el melodrama en toda América Latina. Estética del exceso que también alcanzó a *La balandra Isabel llegó esta tarde*; el cuento de Guillermo Meneses fue leído en su vena más criolla, bajo el impulso de la vivencia continental del drama local.

Grandes filmografías y escritores que opacan décadas en las que circularon muchas otras transposiciones, consideradas por muchos de escaso valor dado su esquematismo narrativo, su fuerte impacto popular o su casi nulo valor artístico. Éste último aspecto resultó especialmente complejo, porque esa misma búsqueda de “lo latinoamericano” revirtió sus efectos ante un cine, como el venezolano, cuya participación no pocas veces se limitó al apoyo económico. Al mismo tiempo, esta posibilidad de anclarse en el vaivén del imaginario narrativo fílmico latinoamericano no favoreció la consolidación de una filmografía nacional.

En los años '70, la predilección por la literatura urbana, de ideales revolucionarios o de cuestionamiento político, contribuyó significativamente al resurgimiento del cine venezolano. Como en ninguna otra época, y afín a la producción latinoamericana, la narrativa literaria de espesor político estableció un alto nivel de connivencia con el cine que, además, alcanzó con su propio lenguaje, no sólo productos de alta factura estética sino, también, resoluciones eficaces en torno a las complejidades de los textos narrativos.

Parte de la estela de los '70, llega a los '80 para animar no sólo la producción de transposiciones fílmicas, sino del cine en general. La ampliación de la lista de escritores y de los temas en torno a sujetos antes que a colectivos, es el rasgo distintivo de los '80.

Ifigenia, *Oriana* y *Pequeña revancha* son muestras representativas de esa tendencia intimista desde la que se traman estrategias para conjurar el entorno familiar y social. En esta ampliación se abordan textos fundamentales de la literatura nacional e internacional –Gallegos, Teresa de la Parra, Juan Rulfo, etc.– pero, al mismo tiempo, se abordaron autores poco o apenas conocidos. El Antonio Skármeta de Olegario Barrera no es el que hoy conocemos; con menos ruido, Marvel Moreno, hoy, tampoco es la gran desconocida de entonces. Shakespeare, Puccini, Julio Verne, Arturo Uslar Pietri, entre otros, forman parte de las transposiciones realizadas hasta ahora.

En términos generales, podríamos resumir que la práctica de las transposiciones en Venezuela ha estado marcada por una incesante y casi obsesiva (re)lectura sobre la “identidad venezolana”: buscada, representada y cuestionada. Escritores, directores y críticos –literarios y cinematográficos– insisten en refrendar el diálogo desde una cierta “utopía”: la cadena de transmisión parece estar hecha de lo nacional, de textos literarios que, por alguna vía, muestren problemas o rasgos identitarios nacionales.

Asimismo, en este contexto, el prestigio y el respeto hacia la literatura han sido nortes éticos, sin embargo, más allá del producto final, y junto a la discusión sobre si “funciona” o “ilumina” la “identidad nacional” –así, como si fuera un bloque homogéneo–, se ha dejado de lado la discusión teórica sobre el deslinde de la práctica, se ha operado con la retórica de la pérdida ante el texto y, quizá lo más incomprensible, se han reiterado clichés sobre la mediación identitaria de los textos en las películas, soslayándose, además, cualquier posible repercusión favorable de éstas hacia las obras literarias, más allá, obviamente, de la –posible– relectura.

Variaciones imaginativas ficcionales

Siguiendo el hilo de la construcción del imaginario íntimo, realizamos en la primera parte los análisis de *Ifigenia* de Iván Feo, según la novela homónima de Teresa de la Parra, y de *Oriana* de Fina Torres, a partir del cuento “Oriane, tía Oriane” de Marvel Moreno.

La segunda muestra de un modelo de transposición fílmica la abordamos en el tercer capítulo, dedicado al estudio de *Ifigenia*. Habría que resaltar que prevaleció cierta mirada simplificadora o, mejor, que se cayó en la trampa de leer el drama de la joven

caraqueña como un *drama insustancial*, trampa que ya había anunciado la propia escritora. Por otra parte, la crítica hizo énfasis, especialmente, tanto en los (des)niveles estéticos del filme en sí mismo, como en las pérdidas con relación a la novela.

El modelo narrativo de la película supuso un proceso de reducción en torno a la figuración del imaginario femenino de la protagonista, María Eugenia Alonso. Mientras en la novela sus escritos –cartas y diario– suponen todo un despliegue de la mirada femenina –regida por el humor y la (auto)parodia sobre las convenciones familiares, los modelos del amor, la situación del entorno social y político–, en el filme el formato narrativo predominante fue el del triángulo amoroso. Su imaginario sigue el doble curso de dos personajes masculinos disímiles entre sí, gracias, sobre todo, al desequilibrio en el espesor de sus figuraciones. Mientras Gabriel aparece rozando las escenas junto a la joven, Leal se impone de manera rimbombante. Fílmicamente, prevalece este último, y su retórica codifica el entorno público y social de la joven.

Ahora bien, la simplificación argumental no implicó eliminar el complejo proceso identitario de la novela sino, más bien, reelaborarlo como soporte del modelo narrativo. Para ello, los umbrales del filme –espejos, ventanas y representaciones artísticas– resuelven de modo eficaz con relación al texto los cambios más significativos de la joven.

En primer lugar, abrimos una ventana desde la cual nos reimaginamos la figuración de María Eugenia. Una *Lulú* en Caracas, con sus tablas y *glamour* parisinos, que fue regulada por los otros, ya no por ser un tipo de *femme fatale*, sino porque *podría serlo*. En el imaginario de las miradas de los otros, María Eugenia era, sin saberlo, un peligro femenino al que era necesario despojar de sus disfraces de mujer para colocarle el de esposa y salvadora de la ruina familiar y económica.

En segundo lugar, su mirarse y desnudarse ante el espejo marcan el ritmo narrativo y, al mismo tiempo, colocan a María Eugenia en una doble lectura, porque mientras más se mire y se desvista para refigurarse, ya como parisina, ya como mujer sacrificada, sus espaldas quedan a merced de la mirada de los otros. Los umbrales, como el espectáculo de *Madame Butterfly* o las escenas del cine mudo, median para canalizar sus procesos de pérdida y de reconocimiento de su propia intimidad. Si al inicio por el espejo busca afirmarse o (de)mostrarse su capacidad de cambio, los últimos

espejos la enmarcan como discurso corporal preparado para, y por, la cultura institucional –el matrimonio– y la fílmica. Así, del drama romántico de la joven abandonada por el amor de su vida y sujeta por el amor de conveniencia social, pasamos a la tragedia de la cotidianidad ante el espejo: la sumisión y la indefensión fluyen a través de un cuerpo hierático y desnudo de todos sus disfraces, poses y anhelos.

Por último, en el filme se incorpora toda una retórica identitaria del propio cine. Si al comienzo las fotografías de Charles Chaplin y Buster Keaton son pequeñas ventanas desde las que se cuele el cine y la vida moderna, al final, la ruptura de la ilusión fílmica con la entrada del equipo de dirección, muestra la apoyatura del artificio que regula y operacionaliza la narrativa y la puesta en escena. La foto de Chaplin sale del set de la mano de la actriz, como si el cine saliera de nuevo a la calle para perpetuar la ilusión de su realidad detrás de las cámaras.

Por todas estas razones, consideramos que la película responde a la categoría de *versión libre* como transposición fílmica, en la que la fidelidad operativa con la novela se basó, primero, en mantener la línea argumental desde la joven progresivamente opacada por el entorno y, al mismo tiempo, intentando jugar y subvertir parte de esa regulación social desde la fuerza de los umbrales de la intimidad. Segundo, los espejos mediadores de su imagen tanto como de su imaginario sobre su mundo privado e íntimo de la novela, aparecen en el filme como soporte visual en el proceso de transformación de su mirada; punto que resuelve, moderadamente, parte del proceso espejeante que se desarrolla en la novela: María Eugenia se busca y se hace por la escritura, su gran espejo.

La tercera muestra de transposición fílmica la trabajamos a partir de la confluencia del imaginario de la intimidad desde registros poéticos y simbólicos, dos de los aspectos comunes en los modelos narrativos de “Oriane, tía Oriane” de Marvel Moreno y *Oriana* de Fina Torres. En este capítulo, no sólo constatamos que el filme es una *transposición fílmica*, como tipología, eficaz y fiel con relación a los problemas estéticos y el hilo argumental del cuento; además, en tanto transposición, Torres amplió y desarrolló un lenguaje visual que le confiere autonomía al filme.

A través de la figura de Marvel Moreno tuvimos ocasión de examinar los (des)niveles de la práctica de las transposiciones en su dimensión dialógica y cultural, al

explorar el lugar periférico y ex-céntrico de la escritora, y cómo esta posición – autoasumida, pero también impuesta– repercutió en los modos de leer tanto su obra narrativa como al filme. Posición ex-centrica que también revisamos en Fina Torres a través de su filmografía. Tres filmes, *Oriana*, *Mecánicas Celestes* y *Woman on top*, desiguales entre sí por sus densidades estéticas y, sobre todo, porque a cada uno le rigió un modo particular de circulación y exhibición.

En sus filmes ha sido una constante el acudir a la literatura o a modelos narrativos de los cuentos de hadas como parte del soporte argumental y discursivo. Asimismo, se unen en una apuesta por el papel protagónico del imaginario femenino en el que se asientan la capacidad de autodeterminación, tanto para olvidar como para enfrentar el futuro.

En el modelo narrativo y discursivo de *Oriana* se encuentran resoluciones y equivalencias con relación al cuento, tales como la presencia de narradores extradiegéticos que focalizan en los personajes, la construcción espacial y temporal como laberintos de la memoria, el recuerdo y el olvido, el diseño del imaginario íntimo femenino a través de los umbrales –hacienda, habitaciones, armarios, espejos y cofres– que, como capas, son pasajes conducentes a la des-realización de la atmósfera. Asimismo, encontramos similitudes en la posibilidad de acceder a resquicios de las experiencias amorosas y sexuales a medida que cada objeto-umbral permite romper las lógicas familiares, en la hacienda como una gran tumba, o como una gran última morada dominada por una mirada femenina reservada y dominante sobre jardines y playas, hechos recodos del micromundo.

Las diferencias oscilan en torno al manejo del recuerdo. La ampliación del drama hacia los linderos del melodrama incestuoso, parricida e infanticida, dieron lugar a un reposicionamiento de los sentidos del recuerdo y del olvido en el imaginario femenino. Ambos textos coinciden en que el recordar es, hasta cierto punto, inoperante en el presente. En el cuento, todo lo recordado ha sido destruido: la hacienda, Oriane, sus fotos y armarios han desaparecido y, pese al encantamiento que los rodea, no se insertan como posibles vías para leer, cambiar o re-pensar el presente. Al olvido y al recuerdo de María les espera la página en blanco.

El modelo narrativo fílmico se distancia del literario en el uso de los recuerdos. Si bien la memoria se re-crea en los espacios y, a su vez, estos median en la construcción de los recuerdos, se espera que el pasado se perpetúe hacia el futuro. Los cambios sobre la figuración masculina del desconocido, por ejemplo, quedan secretamente guardados en ese micromundo; su presencia no altera el presente de María porque, al igual que Oriana, se trata de mantener la dominancia de la mirada sobre los recuerdos sin que se resquebrajen las fronteras del futuro.

En la segunda parte, reunimos un grupo de transposiciones fílmicas en las que la principal mediación narrativa se asienta sobre el papel de los discursos. Narraciones, monólogos, diálogos o composiciones escritas son, entre otras, algunas de las modelizaciones enunciativas a través de las cuales se plantean conflictos en torno al poder –a veces alienante, otras, creativo– de la palabra.

En el quinto capítulo, la particularidad del modelo estudiado fue la del alcance de la mediación narrativa de la figuración de Rómulo Gallegos y de su *novela Reinaldo Solar* en el filme homónimo de Rodolfo Restifo. Mediación narrativa e identitaria como propuesta espejeante para mirar los defectos del imaginario intelectual venezolano. Desde una atalaya revisionista de los complejos de este imaginario, el filme se presentó con fuertes lazos de afinidad hacia el modelo narrativo e ideológico del escritor. Revisión elaborada desde códigos realistas y altos niveles de verosimilitud, puesto que se trataba de poner en evidencia parte de las razones de los fracasos de la intelectualidad. Si para el director su trabajo se inscribe como una *adaptación* fiel y respetuosa, para la crítica fue un intento fallido con relación a la novela. Para muchos críticos, además, las transposiciones fílmicas de las obras narrativas de Gallegos siguen siendo una asignatura pendiente del cine.

El filme se hace eco de una figuración ficcional masculina descentrada, caprichosa e impulsiva que fracasa en cada intento por contribuir a mejorar el *mal-que-es-el-país*, boceto desde el cual se mira hacia el entorno. Asimismo, la representación fílmica se apoyó en las pautas del modelo narrativo literario a través de los diferentes procesos de enmascaramiento del intelectual: el llanero, el letrado, el político, el revolucionario y el amante. Cinco facetas marcadas por el mismo destino: de la emoción y el impulso al desánimo y la desidia.

Ante estas afinidades narrativas estamos ante una *adaptación fílmica*, con equivalencias y semejanzas con el texto tales como el respeto por la ideología del escritor, la ambientación de cada escenario de las representaciones del intelectual o la mirada crítica del meganarrador sobre sus personajes.

Ahora bien, aunque la literalidad de los diálogos y los discursos como soportes discursivos de *Reinaldo Solar* podrían leerse como una resolución eficaz de la adaptación, al mismo tiempo, suponen un punto diferenciador desde el que se introduce una visión característica del final del siglo XX.

En efecto, se produjo una doble articulación: por un lado, se escogió mantener el ritmo argumental a través de la mirada de Reinaldo Solar pero, por el otro, se rebajó el impacto del debate y la discusión como modelos enunciativos a través de los cuales se desplegaba ya no una figuración, sino la del amplio campo intelectual que aparece en la novela. Esto generó una situación paradójica: desplegar la voz y la mirada del personaje en solitario que, mientras enuncia los males del país, queda cercado por el palabrerío inútil al no contar con otras figuras intelectuales que funcionen de contrapeso discursivo. Además, Reinaldo Solar verbaliza los males del país –sin que los podamos ver todos– pero, al mismo tiempo, es incapaz de finalizar de manera exitosa proyectos que, se supone, se crean para curar esos males de la sangre. De este modo, el personaje es un emblema de aquello que cuestiona.

El argumento determinista *del mal en la sangre y en la raza* que aparece como núcleo ideológico en la narrativa galleguiana, queda en el filme como una amenaza imposible de eludir. El *mal-que-es-el-país* proviene de sus propios ciudadanos. Indefensos ante sí mismos y atrapados en un sin sentido que se repite incesantemente, hacen que en el filme se cuele una visión pesimista sobre el futuro. En ésta y desde los paradigmas positivistas, la muerte de Reinaldo era una etapa más a superar. Venían tiempos modernos en los que la abulia juvenil y el saber, tan críticos como inoperantes, darían lugar a figuraciones ficcionales masculinas adultas y activas con otras paradojas a resolver. En todo caso, las palabras seguían siendo el camino para articular sentidos de vida. En el filme, en cambio, la muerte de Reinaldo supone el fin *causado*, una vez más, por palabras proferidas por un personaje descentrado, que abusa ya no sólo del decir y del enunciar los males, sino del desdecir sus propios argumentos. Figuración

exagerada a través de la cual el filme muestra un mensaje pretendidamente aleccionador sobre los problemas del imaginario intelectual. Imaginario resquebrajado en su núcleo más importante: el poder –moral, reivindicativo, imaginante y social– de la palabra como mediación última de la esperanza de diálogo. En este sentido, es una adaptación problemática y fronteriza: sobrepasa los criterios de adaptación al colarse un imaginario más cercano a los '80 que al de la época representada en la novela, pero, al mismo tiempo, no alcanza los niveles de una transposición en la que el director, abiertamente, inscribe su propia huella.

En el sexto capítulo el modelo de transposición también se caracterizó por el cuestionamiento de los defectos del mundo intelectual. En sintonía con *Reinaldo Solar*, el palabrerío, cuya matriz social más directa se encuentra en el populismo, conforma el tejido crítico mediado por la ficción literaria. Sin la carga de gran voz de todos los tiempos con la que se volvió a Gallegos, Thaelman Urgelles con *Los platos del diablo* se acerca a la propuesta discursiva de la novela homónima de Eduardo Liendo, en la que se cuestiona la exacerbación discursiva como mediadora de la intimidad (des)centrada del imaginario ficcional masculino.

La parodia del escritor, la desjerarquización del saber literario, la hiperbolización de la mediación de los discursos literarios y el juego metadiscursivo hacen del texto de Liendo una propuesta crítica sobre la pérdida de metarrelatos que den consistencia y sentido a los sujetos.

La extrapolación de la mediación de los discursos literarios se realiza a través de la exageración de la figuración del doble. En el marco de la parodia de la novela policial -uno de los muchos intertextos de la novela-, el personaje escritor, Ricardo Azolar, queda a merced de un delirio obsesivo por alcanzar la fama y el prestigio literarios. Parodia del escritor codificado por el despliegue exagerado de modelos, discursos y citas de escritores consagrados; modelos literarios tan inalcanzables como alienantes que regulan una intimidad fragmentada. Al mismo tiempo, es el escritor incapaz y mediocre, limitado por el control de un narrador que sabotea cualquier posibilidad de leer sus escasos escritos.

Obsesionado con el éxito literario, el personaje deambula por cada discurso maestro mimetizándose con éste hasta los límites de la escisión identitaria, punto álgido de la parodia. Los otros escritores son fagocitados por el personaje, y para ello se desarrolla la estrategia discursiva y temática del doble, en la figuración de un Daniel Valencia que media para la exacerbación del delirio: el plagio de la obra de Valencia después de haber sido asesinado por Ricardo. Borradora de las fronteras entre original y copia, el sujeto y los otros, todo apunta a que en la novela se establece como punto de partida el juego de las máscaras como artificio retórico para plantear, por un lado, los peligros de la mediación discursiva, al tiempo que la sustentación del mundo como un permanente juego de citas. Frank Kafka o Fedor Dostoievski, Jean Paul Sartre o Felisberto Hernández: modelos literarios que acaban en máscaras imposibles y que, si por un lado, son puntos de fuga metadiscursiva, por el otro, encierran al personaje en una incesante espiral identitaria.

Dejando de lado la parodia y el despliegue metadiscursivo, el filme de Urgelles se relaciona con la novela como una *versión libre*. En efecto, se asumió el lado más serio del imaginario del escritor hasta el punto de colocarlo escribiendo *su relato*, una especie de autobiografía ficcional en la cual Ricardo Azolar relata, imagina y ficcionaliza cómo y por qué asesinó y plagió la obra de Daniel Valencia.

El modelo narrativo fílmico se distancia del literario en la medida en que se coloca al personaje como escritor que cuenta sus delirios y limitaciones para escribir. A excepción del final, todo el filme se diseña como transvisualización del sub-relato que escribe Ricardo Azolar desde la cárcel, tiempo después de haber cometido sus delitos. En otras palabras, Ricardo alcanza su máximo deseo: el de autoficcionalizarse, ser mediado por un discurso narrativo –en este caso su propia historia. Es una intimidad mediatizada por la capacidad imaginativa de la narración ficcional.

En este sentido, revisamos la *novela* que escribe Ricardo: el meganarrador apoya la incesante voz *over* que verbaliza lo que vemos; más aún, estamos ante una diégesis narrada, escrita, vista y verbalizada, lo que implica una saturación del acto de contar. Al ritmo de las intervenciones de la voz *over* –y del ruido extradigético de la máquina de escribir– revisamos, entonces, las pautas de construcción narrativas. Como narrador de su novela, Ricardo refigura a los personajes: Lisbeth, la musa inspiradora; Sindia, la

víctima; Daniel, el modelo a destruir y a imitar; Graciela, la justiciera; el comisario, el policía comprensivo. Personajes que fuera de la ficción de Ricardo son máscaras de la vida interior del escritor.

Básicamente, los modelos narrativos difieren en la propuesta cultural en torno al lugar del saber literario. En el filme, la figuración del escritor huraño, obsesionado y entregado a las labores artísticas alcanza su máxima aspiración: escriturarse por la ficción. Después de este primer logro, viene el definitivo cuando en la última escena asistimos al bautizo de su obra póstuma. Tributo a la regulación de la cultura de cierto modelo romántico del escritor incomprendido, sobre cuya vida es posible perpetuar el saber literario. En la novela, en cambio, el personaje sólo logra re-escribir la novela plagiada, y el único fragmento de ésta es la pista que lo delata. Asimismo, su obra póstuma no queda regulada por la cultura oficial, sino por los márgenes de ésta: el vigilante de la prisión espera ponerla a circular como un texto cualquiera. La obra queda inserta en una espiral discursiva sellada por el juego, la incertidumbre y el escepticismo sobre los lugares emblemáticos del saber y las identidades.

En el último modelo de transposición desarrollado en el capítulo séptimo destacamos, en primer lugar, la filiación ideológica del director Olegario Barrera hacia la obra de Antonio Skármeta; filiación que, sin embargo, no evitó que el filme *Pequeña revancha* y el cuento “La composición” tomaran rumbos y figuraciones diferentes.

Parte del diálogo en esta transposición consistió en comprender cómo a lo largo del tiempo las obras de los escritores adquieren nuevas valoraciones y gozan de múltiples miradas que las retrotraen a la escena contemporánea. Fue el caso del texto “La composición”, escrito a finales de los ’70, que ha ido ganando con los años una figuración pública tan autónoma como respetable gracias, en parte, a la prolífica carrera de Skármeta y, además, a la “actualidad” del imaginario ficcional de la dictadura. Singladura contraria marcó a *Pequeña revancha*: éxito de crítica y de transposición, pero no de una taquilla tomada por los grandes héroes de la factoría hollywoodense; con el tiempo, se ha convertido en una joya reservada para cinéfilos incombustibles.

Al igual que *Oriana*, *Pequeña revancha* es un modelo de conjunción armónica de voces que nos lleva a afirmarla dentro de la categoría de *transposición*: las diferencias en el modelo narrativo fílmico no opacan, sino que potencian buena parte

del modelo literario de referencia. En este encuentro destacamos, en primer lugar, la operatividad del código realista, el valor de la transparencia de la representación como parte de un posicionamiento ético y estético común a ambos creadores. Asimismo, este realismo poético se diseña desde la mirada cómplice hacia los personajes más desfavorecidos, rearmando la intimidad y la cotidianidad como recodos de la imaginación, la creatividad y la poesía. Aquí, el empleo del artilugio y de la máscara se reconcilia con el poder de la palabra para establecer sentidos de vida.

En ambos textos iniciamos el análisis comparado a partir del proceso de mediación discursiva basado en el juego de los saberes. Tres narrativas –adultos, militares y niños– se entrecruzan para ocultar y eludir la tensión entre el ambiente dictatorial y el revolucionario. El saber más significativo es el de los niños; con Pedro o con Daniel, por ejemplo, revisamos la mediación del lenguaje para aprender a colocarle nombres a un entorno eludido por los adultos. De este modo, “dictadura militar” o “subversivo” son palabras provenientes de una radio escuchada con asiduidad y temor que progresivamente abren el mundo experiencial de Pedro hacia nuevos registros.

El saber de los niños se plantea como un juego: por simpatía se asocian entre sí y se descubren entre ellos significados de palabras que tejen un texto sobre el entorno. Si el saber es poder, el hecho de que los niños puedan realizar sus propias lecturas y decodificaciones de lo que sucede a su alrededor, les otorga la posibilidad de protegerse de ese *otro-ogro* amenazante de sus vidas. Para romper su poder, tanto en el cuento como en la película, la tensión se disuelve con la entrada de la cotidianidad; ésta es, al final, la trinchera desde la cual se conjura a la dictadura.

Después de colocarle nombre a las cosas, corresponde jugar a separarlos: es una estrategia ante el juego de saberes dominados por los militares. Si la identidad de Pedro se había estado gestando por la mediación de múltiples discursos -las palabras, las emisiones de la radio, el graffiti, etc.–, en ambos textos son los militares los que ofrecen ocasión para la consolidación del imaginario identitario. La composición que éstos mandan realizar a los niños es, primero, el artilugio a través del cual esperan “leer” las actividades clandestinas de los padres, pero luego, esta misma composición es –como el campo de fútbol o de béisbol– el escenario para “jugar de verdad verdad”. En el filme, la ampliación de la mediación discursiva se desplegó hacia una representación teatral en

el marco de la Semana Santa con la que el colectivo juega a burlar los poderes represivos y delatores. De este modo, la composición y la representación teatral funcionan como clave metadieética. En ambos textos, la composición –con el ajedrez como última estocada– fue escrita a modo de cebo discursivo para separar las palabras de las cosas, estableciéndose así una narrativa de la revancha.

En cada uno de los modelos revisados nos hemos aproximado a la dimensión dialógica de la práctica de la transposición fílmica. En un primer nivel, nos apoyamos en la revisión teórica desde la cual poder vislumbrar algunos de sus paradigmas y juicios críticos más visibles. Panorama fundamental que permitió explicar particularidades, (des)ajustes y (des)niveles entre los actores de la práctica interartística en Venezuela. Finalmente, a partir de las mediaciones narrativas realizamos el análisis comparado de los textos literarios y fílmicos. Modelos de transposiciones que congregan voces, ideologías, estéticas y miradas en torno al juego de las variaciones imaginativas diseñadas por las mediaciones narrativas. Las transposiciones, en este ámbito, constituyen una permanente invitación a averiguar los entresijos de las (re)figuraciones identitarias ficcionales y culturales.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía directa

- De la Parra, Teresa (1996). *Ifigenia*. Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Gallegos, Rómulo (1959). *Obras Completas*. Madrid, Aguilar.
- Liendo, Eduardo (1992). *Los platos del diablo*. Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Moreno, Marvel (2000). *Cuentos Completos*. Bogotá, Edit. Norma.
- Skármeta, Antonio (2000). *La composición*. Caracas, Ediciones Ekaré.

Bibliografía indirecta

- Abraham, Pablo (2002). "Cine venezolano en los '90. Tendencias que se bifurcan." *Encuadre, Revista de cine y medios audiovisuales*, 75, pp. 21–29.
- Acosta, José Miguel (1992). "Detrás de las cámaras de *Fin de Round*." *Encuadre*, 36, pp. 15–20.
- Agüero, Luis (2002). La doma de Rómulo Gallegos. Doña Bárbara en technicolor. En Jesús Sanoja Hernández, (curador y comentarista) *50 imprescindibles*. Caracas, Fundación para la cultura urbana, 467–472.
- Aguirre, Jesús y Bisbal, Marcelino (1980). *El nuevo cine venezolano*. Caracas, Edit. Ateneo de Caracas.
- Alfonzo, Carlos (1994). "Detrás de las cámaras de *Los platos del diablo*. La depuración como director de Thaelman Urgelles." *Encuadre*, 46, pp. 29–33.
- Alvaray, Luisela, R. Azuaga, R. Blanco et al (1990). "Dossier: Olegario Barrera". *Encuadre*, 22, pp. 21–28.
- Alvaray, Luisela (1994). *Las versiones fílmicas. Los discursos que se miran*. Caracas, Fundación Cinemateca Nacional.
- Andrew, Dudley (1984). *Concepts in Film Theory*. New York, Oxford University Press.

- (2000). Adaptation. En James Naremore (Ed) *Film Adaptation*. London, The Athlone Press, pp. 28-37.
- Araujo, Orlando (1988). *Narrativa venezolana contemporánea*. Caracas, Monte Ávila Editores.
- Aray, Edmundo y Pereira, Vicencio (1986). *Cine Venezolano*. Mérida, Universidad de Los Andes.
- Arendt, Hannah (2005). *La condición humana*. Barcelona, Paidós.
- Aumont, Jacques, A. Bergala, M. Michel y M. Vernet (1996). *Estética del Cine*. Barcelona, Paidós.
- Azuaga, Ricardo (1999). “Venezuela for export: exotismo y referente en los largometrajes de ficción venezolanos (1990-96)”. *Escritos en arte, estética y cultura*. Caracas, Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela, 11-12, pp.99-109.
- Bachelard, Gaston (1993). *La poética del espacio*. Bogotá, Fondo de Cultura Económica.
- Baczko, Bronislaw (1991). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Baiz Quevedo, Frank (1996/1997). “Oriana”. *C de Cine*, Caracas, Asociación Nacional de Autores Cinematográficos, 3, pp. 8-11.
- Bajtín, Mijaíl (2004). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Madrid, Fondo de Cultura Económica de España.
- Baldelli, Pío (1977). *El cine y la obra literaria*. Buenos Aires, Galerna.
- Balló, Jordi (2000). *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. Barcelona, Anagrama.
- Barrera Linares, Luis (1997). *Desacralización y parodia. Aproximación al cuento venezolano del siglo XX*. Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana y Equinoccio Ediciones de la Universidad “Simón Bolívar”.
- Barreto, Igor (1991). “Apuntes de un espectador de Oriana”. En: Fina Torres y Antoine Lacomblez. *Oriana. El Guión*. Caracas, Cinemateca Nacional de Venezuela.

- Barthes, Roland (1992). *S/Z*. México, Siglo XXI.
- (1993). *El grado cero de la escritura. Nuevos ensayos críticos*. México, Siglo XXI.
- (2003). *El sistema de la moda y otros ensayos*. Barcelona, Paidós.
- Baudrillard, Jean (1998). *La ilusión y la desilusión estéticas*. Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- (2001). “La precesión de los simulacros”. En Wallis, Brian (ed) *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid, Akal, pp. 253 - 281.
- Bazin, André (2000). “Adaptation, or the Cinema as Digest”. En: James Naremore (edit) *Film Adaptation*. London, The Atholone Press, pp. 19 - 27.
- (2001). *¿Qué es el cine?*. Madrid, Ediciones Rialp.
- Benjamin, Walter (1973). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” En: *Discursos Interrumpidos I*. Barcelona, Taurus.
- Blanco, Andrés Eloy (1973). *Obras Completas. Humorismo*. Caracas, Ediciones del Congreso de la República.
- Blanco, Rosaura (1990). “Dime que yo te diré” *Encuadre*, 22, pp. 27-28.
- Bordwell, David (1996). *La narración en el cine*. Barcelona, Paidós.
- Bordwell, David y Thompson, Kristin (2002). *El arte cinematográfico*. Barcelona, Paidós.
- Borges, Jorge Luis (1977). “Utopía de un hombre que está cansado” En: *El libro de arena*. Barcelona, Plaza&Janés.
- Bou, Núria (2004). *Deesses i tombes. Mites femenins en el cinema de Hollywood*. Barcelona, Edit. Proa.
- Bustillo, Carmen (2000). *Una geometría disonante. Imaginarios y ficciones*. Valencia (España)-Caracas, Ediciones eXcultura.
- Calinescu, Matei (1991). *Cinco caras de la modernidad. Modernismo. Vanguardia. Decadencia. Kitsch. Posmodernismo*. Madrid, Editorial Tecnos.

- Capriles, Oswaldo (1985). "Oriana". *Cine-Oja*, 7, pp. 1-2.
- Casetti, Francesco y di Chio, Federico (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós.
- Catalá, Josep M. (2001). *La puesta en imágenes*. Barcelona, Paidós.
- Certad, Aquiles (1943). El film "Doña Bárbara". *Diario El Nacional*, 12 de octubre, p. 7.
- Cisneros, Carmen Luisa (1997). Tiempos de avance: 1959-1972. En: *Panorama histórico del cine en Venezuela (1896-1993)*. Caracas, Fundación Cinemateca Nacional, pp. 129-148.
- Cobo Borda, Juan Gustavo (1994). "La costa colombiana con ojos de mujer. Marvel Moreno". *Quimera*, 123, pp. 40-41.
- Cohen, Keith (1979). *Film and Fiction. The Dynamic of Exchange*. London, Yale University Press.
- Corbin, Alain, Guerrand, Roger-Henri y Perrot, Michelle (1991). *Historia de la vida privada. Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada*. Madrid, Taurus, Vol. 8.
- Cordoliani, Silda (1986). "Una hermosa revancha". *Momento*, 3 de marzo, p. 8.
- Couto Cantero, Pilar (1999). Teoría de la transposición cinematográfica. En: José Luis Castro de Paz, Pilar Couto Cantero y José María Paz Gago (eds.) *Cien Años de Cine. Historia, Teoría y Análisis del texto fílmico*. Madrid, Universidade da Coruña/Visor Libros, pp. 317-324.
- Crespo, Mario (2002). "Venezuela". En: Toledo, Teresa (ed.). *Made in Spanish 2002. Construyendo el cine (latinoamericano)*. San Sebastián, Festival de cine de San Sebastián.
- Chatman, Seymour (1990). *Historia y Discurso: la estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid, Taurus.
- Dällenbach, Lucien (1991). *El relato especular*. Madrid, Visor.
- Damjanova, Luzmila (1997). "La voz femenina de Marvel Moreno: la empatía como medio de acceso a sus protagonistas." *Actas del Coloquio Internacional "La obra*

- de Marvel Moreno*” Toulouse. Viareggio, Université de Toulouse-Le Mirail, Università degli Studi di Bergamo / Mauro Baroni editore, pp. 107-115.
- Délano, Poli (2002) “Panorámica a vuelo de pájaro de la narrativa chilena reciente” En: Karl Kohut y José Morales Saravia (eds.). *Literatura chilena hoy. La difícil transición*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1988). “Rizoma”. En: *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-textos.
- Del Río, Ana María (2002). “Literatura chilena: generación de los ochenta. Detonantes y rasgos generacionales”. En: Karl Kohut y José Morales Saravia (eds.). *Literatura chilena hoy. La difícil transición*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- De Miranda, Nancy y Freitas Carlos Miguel (1997). “Venezuela”. En: Toledo, Teresa (coord.). *Made in Spanish 97*. San Sebastián, Festival Internacional de cine de San Sebastián, pp. 135 - 146.
- Doležel, Lubomír (1997). *Historia breve de la Poética*. Madrid, Edit. Síntesis.
- Don Rómulo Gallegos en “El Nacional” (1943). *Diario El Nacional*, 2 de octubre, p 12.
- Duran, Gilbert (2000) *Lo imaginario*. Barcelona, Ediciones del Bronce.
- Eco, Umberto (1988). *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona, Editorial Lumen
- Elena, Alberto y Díaz López, Marina (eds.) (2003). *The Cinema of Latin America*. Great Britain, Wallflower Press.
- Even-Zohar, Itamar (1979). “Polysystem Theory”. *Poetics Today*, 1-2, V-1. pp. 287-307.
- (1981). “Translation Theory Today. A call Transfer Theory”. *Poetics Today*, 4, V- 2, pp. 1-7.
- (1990). “Polysystem Studies”. *Poetics Today* (monográfico) 1, V-11.
- Feo, Iván (1998). “Reflexiones en torno a *Ifigenia*, filme-escuela”. *Objeto Visual. Cuadernos de investigación de la Cinemateca Nacional*. Caracas, Fundación Cinemateca Nacional, 5, pp. 29-51.

- Fernández, Luis M. (1998). "Don Juan en imágenes. Aproximación a la recreación cinematográfica del personaje". En Sofía Pérez-Bustamante (Ed.) *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX*. Madrid, Cátedra, pp.503-538.
- Fernández Nistal, Purificación (1993). "Tipología de las adaptaciones cinematográficas de obras literarias inglesas. En: Bravo Gonzalo, José María (Coord.). *La literatura en lengua inglesa y el cine*. Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Filmografía Venezolana 1897-1938* (1997). Caracas, Fundación Cinemateca Nacional.
- Filmografía Venezolana 1973-1999* (2000). Caracas, Cinemateca Nacional de Venezuela.
- Foucault, Michel (1988). *Las palabras y las cosas*. México, Siglo XXI.
- (1999a). El pensamiento del afuera. En *Entre filosofía y literatura*. Barcelona, Paidós.
- (1999b). ¿Qué es un autor? En *Entre filosofía y literatura*. Barcelona, Paidós.
- Garaycochea, Oscar (1986). *Narración audiovisual en Venezuela. 1973-1983*. Caracas, Fondo de Fomento cinematográfico.
- Garbisu, Oscar (1985). "Detrás de las cámaras de Reinaldo Solar". *Encuadre*, 4, pp. 14-16.
- García Berrio, Antonio (1989). *Teoría de la literatura. La construcción del significado poético*. Madrid, Cátedra.
- García Canclini, Néstor (1995). *Consumidores y Ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México, Edit. Grijalbo.
- García Márquez, Gabriel. (1998). *La bendita manía de contar*. San Antonio de los Baños/Madrid, Escuela Internacional de Cine y Televisión/Ollero&Ramos Editores.
- Garmendia, Salvador (1995). "¡Hoy! ¡Cine arenas! ¡Hoy!". *Imagen. La cultura confrontada*, 100-111, p. 16.
- Gaudreault, André y Jost, François (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona, Paidós.

- Genette, Gerard (1989a). *Figuras III*. Barcelona, Lumen.
- (1989b). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.
- Gilard, Jacques (1997). “La obra de Marvel Moreno: femineidad y creación en el espacio caribe” *Actas del Coloquio Internacional “La obra de Marvel Moreno”* Toulouse. Viareggio, Université de Toulouse-Le Mirail, Università degli Studi di Bergamo / Mauro Baroni editore.
- Gimferrer, Pere (2000). *Cine y Literatura*. Barcelona, Seix Barral.
- González Stephan, Beatriz (1990). “Narrativa 80: discurso populista e imaginario social en la Venezuela petrolera”. *Letras*, Caracas, Universidad Pedagógica Experimental Libertador, 47, pp. 7-19.
- González, Juan Antonio (1996). “Detrás de las cámaras de *Mecánicas Celestes* de Fina Torres. El triunfo de los marginados”. *Encuadre*, 60, pp. 39-46.
- Graziano, Rodolfo (1986). “Detrás de las cámaras de *Pequeña Revancha*”. *Encuadre*, 6, pp.15–18.
- Gubern, Román (2002). *Máscaras de la ficción*. Barcelona, Editorial Anagrama.
- Hernández Les, Juan (2005). *Cine y Literatura. Una metáfora visual*. Madrid, Ediciones JC.
- Herrera, Pedro (1997). “El cine silente”. En *Panorama histórico del cine en Venezuela (1896-1993)*. Caracas, Fundación Cinemateca Nacional, pp. 193-208.
- Hutcheon, Linda (1992). “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”. En VVAA, *De la ironía a lo grotesco: en algunos textos literarios hispanoamericanos*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 173–193.
- (1985). *A Theory of Parody. The teachings of twentieth-century art forms*. New York and London, Methuen.
- Iglesias Santos, Montserrat (Comp.) (1999). Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la teoría de los Polisistemas. En: *Teoría de los Polisistemas*. Madrid, Arco/Libros, pp. 23–52.

- Imbert, Gérard (2002). "Cine, representación de la violencia e imaginarios sociales" En Gloria Camarero (ed) *La mirada que habla (cine e ideologías)*. Madrid, Akal/Comunicación, pp. 89-97.
- Iser, Wolfgang (1993). *The Fictive and the Imaginary*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Izaguirre, Rodolfo (1986). "Películas para ver". *El Diario de Caracas*, 5 de diciembre, p. 48.
- (1993). *Acechos de la imaginación*. Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- (1997). "Del infortunio recurrente al acto promisor: 1940-1958". En: *Panorama histórico del cine en Venezuela (1896-1993)*. Caracas, Fundación Cinemateca Nacional, pp. 115-128.
- Jaime, Antoine (2000). *Liteartura y cine en España (1975-1995)*. Madrid, Cátedra.
- Jerez, Fernando (2002). "Generación del 60: escribir en dictadura" En: Karl Kohut y José Morales Saravia (eds.). *Literatura chilena hoy. La difícil transición*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- Lasarte, Javier (2002). "Habla y ley en *Ahí está el detalle* o cómo leer una fábula populista". *Objeto Visual*, Caracas, Cinemateca Nacional de Venezuela. 8, pp. 30-41.
- Liscano, Juan (1969). *Rómulo Gallegos y su tiempo*. Caracas, Monte Ávila Editores.
- Lotman, Juri (1979). *Semiótica de la Cultura*. Madrid, Cátedra
- Marrosu, Ambretta (1985). "Oriana". *Encuadre*, Caracas, Conac. 5, pp. 41-42.
- (1986). "Pequeña Revancha". *Cine-Oja*, 8, pp. 1-2.
- (1997). "Los modelos de supervivencia". En: *Panorama histórico del cine en Venezuela (1896-1993)*. Caracas, Fundación Cinemateca Nacional (21-47).
- (2002). "Persistencia de un tributo". *Encuadre*. Caracas 75, pp. 16-20.
- Martín-Barbero, Jesús y Germán Rey (1999). *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Barcelona, Gedisa.

- Mattalia, Sonia (2003). *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escritura de mujeres en América Latina*. Madrid, Iberoamericana/Vervuert.
- McFarlane, Brian (1996). *Novel To Filme. An introduction to the theory of adaptation*. Oxford, Clarendon Press.
- Medina, José Ramón (1980). *Ochenta años de literatura venezolana*. Caracas, Monte Ávila Editores.
- Meneses, Guillermo (1999). *Diez cuentos*. Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Mesones, Omar (1985a), "Nuestros guionistas no se consideran artistas". *Encuadre*. 3, pp. 30-42.
- (1985b). "Detrás de las cámaras de *Oriana*". *Encuadre*. 5, pp. 6-9.
- (1986). "Detrás de las cámaras de *Ifigenia*". *Encuadre*, 9, pp. 16-19.
- Miliani, Domingo (1985). *Tríptico venezolano. Narrativa. Pensamiento. Crítica*. Caracas, Fundación de promoción cultural de Venezuela.
- Mínguez Arranz, Norberto (1998). *La novela y el cine. Análisis comparado de dos discursos narrativos*. Valencia-España, Ediciones de la mirada.
- Miranda, Julio (1982). *En Off. Cine y narrativa en Venezuela*. Mérida, Libros de Azul No.5, Universidad de Los Andes.
- (1985). "Pequeña Revancha". En *Encuadre*, Caracas, Conac. N° 5, pp. 42-43.
- (1986a). Detrás de las cámaras de *Manon*. *Encuadre*, 7, pp. 7-10.
- (1986b). "Crítica cinematográfica: *Ifigenia*". *Encuadre*, N° 9, mes 12, 44-45 pp.
- (1994). *Palabras sobre imágenes. 30 años de cine venezolano*. Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- (1995). *Cine de Papel*. Mérida, Conac/Universidad de Los Andes.

- (1997). “Treinta años de cine documental”. En: *Panorama histórico del cine en Venezuela (1896-1993)*. Caracas, Fundación Cinemateca Nacional, pp. 91-101.
- Molina, Alfonso (1997). “Cine nacional: 1973-1993. Memoria muy personal del largometraje venezolano”. En: *Panorama histórico del cine en Venezuela (1896-1993)*. Caracas, Fundación Cinemateca Nacional, pp. 75-90.
- (1986a). “Pequeña y hermosa revancha” *El Nacional*, 12 de febrero, Cuerpo C, p. 10.
- (1986b). “Los pequeños héroes”. En: *El Nacional*, 19 de febrero, Cuerpo C, p. 10.
- (2001). *Cine, democracia y melodrama. El país de Román Chalbaud*. Caracas, Planeta.
- Monsiváis, Carlos (2000). *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona, Anagrama.
- Montañés, Mónica (1993). “Fina Torres ahora se quiere reír”. *El Diario de Caracas*, 4 de junio de 1993, p. 40.
- Monterroso, Augusto (2002). *Cuentos, fábulas y lo demás es silencio*. México, Alfaguara.
- Moreno Uribe, Edgard (1986). “Pequeña revancha”. *El Diario de Caracas*, 24 de febrero, s/p.
- Naremore, James (2000). *Film Adaptation*. London, The Athlone Press.
- Nead, Lynda (1998). *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid, Tecnos.
- Neira Piñero, María del Rosario (2003). *Introducción al discurso narrativo fílmico*. Madrid, Arco/Libros.
- Odin, Roger (1988). “Por una semiopragmática del cine”. *Objeto Visual*, 5, Caracas, Fundación Cinemateca Nacional, pp. 117-132.
- Ong, Walter (1994). *Oralidad y Escritura. Tecnologías de la palabra*. Colombia, Fondo de Cultura Económica.

- Ordóñez Vilá, Montserrat. (1997). "Una mirada desde *Oriana*: vidas y mentiras". *Actas del Coloquio Internacional "La obra de Marvel Moreno"* Toulouse. Viareggio, Université de Toulouse-Le Mirail, Università degli Studi di Bergamo / Mauro Baroni editore, pp. 213-219.
- Orr, John y Nicholson, Colin (1992). *Cinema and Fiction: new modes of adapting. 1950-1990*. Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Pacheco, Carlos (2001). *La patria y el parricidio. Estudios y ensayos críticos sobre la historia y la escritura en la narrativa venezolana*. Mérida, Ediciones El otro, el mismo.
- Palacios, María Fernanda (2001). *Ifigenia. Mitología de la Doncella Criolla*. Caracas, Fondo Editorial Angria Ediciones.
- Pantin, Blanca Elena (1992). "Fina Torres: en realidad todo es mucho más complejo." *El Diario de Caracas*, 19 de enero, p. 36.
- Paranaguá, Paulo Antonio (1996). "América Latina busca su imagen". En: Carlos Heredero y Casimiro Torreiro (coord.) *Historia General del cine. Estados Unidos (1955-1975). América Latina*. Madrid, Cátedra, pp. 205-383.
- (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid, Fondo de Cultura Económica de España.
- Paz Gago, José María (1999). "Introducción. Teoría e Historia de la Literatura y Teoría e Historia del Cine". En: José L. Castro de Paz, Pilar Couto Cantero y José María Paz Gago (eds.). *Cien años de Cine: historia, teoría y análisis del texto fílmico*. Madrid, Universidade da Coruña/ Visor, pp. 197-212.
- Pennac, Daniel (1993). *Como una novela*. Barcelona, Anagrama.
- Penzo Dorante, Jacobo. (2000) *Veinte años por un cine de autor. Apuntes para la historia de la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos*. Caracas, ANAC/Cinemateca Nacional de Venezuela.
- Peña-Ardid, Carmen (1999). *Literatura y Cine. Una aproximación comparativa*. Madrid, Cátedra.

- Pérez Murillo, Ma. Dolores y Fernández Fernández, David (coord.) (2002). *La memoria filmada. América Latina a través de su cine*. Madrid, IEPALA.
- Quintana, Ángel (2003). *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona, El Acantilado.
- Rama, Ángel (1984). *La ciudad letrada*. Montevideo, Fundación Ángel Rama.
- Reynolds, Peter (1993). *Novel images: literature in performance*. London, Routledge.
- Ricoeur, Paul (1996). *Sí mismo como otro*. Madrid, Siglo XXI.
- (1999). “La identidad narrativa”. En *Historia y narratividad*. Barcelona, Paidós.
- Richard, Nelly (1996). “Feminismo, experiencia y representación”. *Revista Iberoamericana*, 176-177. (Vol LXII), pp.733-744.
- Rivas, Luz Marina (2004). *La novela intrahistórica*. Mérida-Venezuela, Ediciones *El otro el mismo*.
- Roffé, Alfredo (1997). El nuevo cine venezolano: tendencias, escuelas, géneros. En: *Panorama histórico del cine en Venezuela (1896-1993)*. (pp.51-74). Caracas, Fundación Cinemateca Nacional.
- Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire (1970). *De la littérature au cinéma*. París, Armand Colin.
- Sánchez Noriega, José Luis (2000). *De la literatura al cine*. Barcelona, Paidós.
- (2002). *Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid, Alianza Editorial.
- Shaw, Donald (1999). *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid: Cátedra.
- Sheen, Erica (ed) (2000). “Introduction”. En: *The Classic Novel: From Page to Screen*. Manchester, Manchester University Press.
- Silva Beauregard, Paulette (1993). *Una vasta morada de enmascarados. Poesía, cultura y modernización en Venezuela a finales del siglo XIX*. Caracas, Ediciones La Casa de Bello.

- Skármeta, Antonio (2003). “Cuando la ficción nace del infierno”. *Imaginaria*. Revista quincenal sobre literatura infantil y juvenil. Buenos Aires, 101, 30 de abril, (www.imaginaria.com.ar/10/1/skarmeta.htm; página revisada por última vez el 7 de abril de 2006)
- Sorlin, Pierre (1985). *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Spotorno, Radomiro (2001). *50 años de soledad. De Los olvidados (1950) a La virgen de los sicarios (2000)*. Huelva, Festival de Cine Iberoamericano de Huelva/Ocho y medio.
- Stam, Robert (2000). “Beyond Fidelity: the dialogics of adaptation”. En: James Naremore (Ed.) *Film Adaptation*. London, The Athlone Press, pp. 54-76.
- (2001). *Teorías de cine*. Barcelona, Paidós.
- (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. Barcelona, Paidós.
- Stam, Robert, R. Burgoyne y S. Flitterman-Lewis (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona, Paidós.
- Stock, Ann Marie (1997). “El cine mudo en América Latina: Paisajes, espectáculos e historias”. En: Jenaro Talens y Santos Zunzunegui (Coord). *Historia General del Cine. América (1915-1928)*. Madrid, Cátedra, pp. 129-157.
- Todorov, Tzvetan (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona, Paidós.
- Torras, Meri (2003). *Soy como consiga que me imaginéis. La construcción de la subjetividad en las autobiografías epistolares de Gertrudis Gómez de Avellaneda y Sor Juana Inés de la Cruz*. Cádiz, Universidad de Cádiz.
- Torres, Ana Teresa (1999). “Literatura y país: reflexiones sobre sus relaciones”. En Karl Kohut (ed.). *Literatura venezolana hoy. Historia nacional y presente urbano*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 55-65.
- Torres, Fina y Lacomblez, Antoine (1991). *Oriana: El Guión*. Caracas, Cinemateca Nacional.

- Truffaut, François (2003). *El cine según Hitchcock*. Madrid, Alianza Editorial.
- Truque, Sonia (1988). “Marvel Moreno”. En *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Bogotá, No. 14. Volumen XXV, 1988. pp. 1-5 Biblioteca Virtual del Banco de la República (03/07/2006). En <http://www.banrep.gov.co/blaavirtual/boleti5/bol14/marvel1.htm>.
- Turriago, Olga (sf). “Marvel Moreno: la palabra es muy pobre”. Barranquilla, Archivo de la Universidad del Atlántico.
- Urrutia, Jorge (1984). *Imago litterae. Cine. Literatura*. Sevilla, Alfar.
- Vargas Llosa, Mario (2001). “El arte de mentir”. En: Enric Sullá (ed.). *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona, Crítica, pp. 269–275.
- Vilda, Carmelo (1986). “La pequeña revancha”. *Sic*, 482, pp. 80-81.
- Villanueva, Darío (1999). “Los inicios del relato en la Literatura y el Cine”. En: José L. Castro de Paz, Pilar Couto Cantero y José María Paz Gago (Eds.). *Cien años de Cine. historia, teoría y análisis del texto fílmico*. Madrid, Universidad da Coruña.
- Waschek, Matthias (2002). “La obra maestra, un hecho cultural”. En: Galard Jean, Matthias Waschek et al. *¿Qué es una obra maestra?*. Barcelona, Crítica.
- Wolf, Sergio (2001). *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires, Paidós.
- Žižek, Slavoj (2004). *¿Goza tu síntoma! Jaques Lacan dentro y fuera de Hollywood*. Buenos Aires, Nueva Visión.

Anexos

Anexo 1.-Transposiciones fílmicas venezolanas

Criterios Generales

- 1) Esta cronología es una *propuesta* parcial y tentativa.
- 2) Debido a la diversidad de textos y a las imprecisas referencias de autores, títulos o fechas de publicación, proponemos el empleo de la categoría de *transposiciones fílmicas* en su acepción más amplia. De hecho, en ocasiones se incluyen películas en las que un/a escritor/a ha participado sólo como guionista.
- 3) Las películas, por lo general, aparecen según el año de su estreno; sin embargo, hay casos en los que se colocan dos o tres fechas. La primera de ellas corresponde al año de su producción y las otras dos al de su(s) estreno(s). Esto es especialmente valioso para aquellas películas estrenadas tiempo después de su producción o, también, para las que nunca han sido estrenadas comercialmente. No se descarta que para próximas investigaciones, sea posible encontrar más datos sobre autores, textos y películas de los que aún hoy sólo se tienen referencias generales.
- 4) La lista está integrada por largometrajes de ficción; en otra investigación, se espera ampliarla con las transposiciones en corto o mediometrage de ficción y documental.
- 5) Las siglas usadas corresponden a: D: Director, G.: Guión, P: Productora (se reseña este dato, especialmente, para las primeras películas y las co-producciones), y F: fuente literaria o texto a partir del cual se realizó la transposición.

1910

1916

La dama de las cayenas o Pasión y muerte de Margarita Gutiérrez. R. Enrique Zimmermann junto a Lucas Manzano. Con la participación de Leoncio Martínez (Leo) y Francisco Pimentel (Job Pim). Productor: Studios Venezuela. Parodia de la novela *La dama de las camelias* (1848) de Alejandro Dumas. Cortometraje.

1919

Don Leandro, el inefable. R.: Guillermo Lucas Manzano. G: Rafael Otazo. P: Caracas Films. Según el sainete *Ño Leandro Tacamajaca* de Rafael Otazo estrenada en 1920.

1920

1924

La trepadora. Dir: Edgar Anzola y Jacobo Capriles. G.: Rómulo Gallegos, P: Triunfo Film. Según la novela homónima de Gallegos que sería publicada en 1925.

1928

Las cuatro plumas. Dir: Carl Klein-Fortunio Bosanova. P: Raza Films, Madrid-Caracas. Según la novela *The four feather* (1911) de A.E .W. Mason .

Los milagros de la Divina Pastora. Dir. G. y P: Amábilis Cordero. Según el libro homónimo (s/f) del padre Neptario María Pastora. Según Pedro Herrera “El guión lo adaptó Cordero de un libro del Hermano Neptario María, que plasma la historia de la epidemia de cólera que azotó la llamada Ciudad de los Crespúsculos en 1855” (1997: 206) Se infiere que es un libro de crónicas.

1929

Pacto con el diablo (o El socio, Mr. Davis). Dir: Carl Klein-Fortunio Bosanova. P: Raza Films, Madrid-Caracas. Según la novela *El Socio* (1928) de Jenaro Prieto. Adaptación: José Böhr y Fini Veracochea.

1930

1932

Ayarí o el veneno del Indio. Dir: Fini Veracoechea. G.: Ramón David León. P.: Díaz Legorburu; fuente: el cuento *Ayarí* (s/f) de Ramón David León.

Corazón de mujer. Dir.: José Fernández Ruiz. G.: Edgar Anzola. P.: Edgar Anzola/Fénix Film. Según un cuento de Edgar Anzola.

La venus de nácar. Dir.: Efraín Gómez. G.: Efraín Gómez y León Ardouín. P.: Laboratorios Nacionales, Maracay Film inspirado “en una leyenda indígena aludida en ‘*La venus de Tacarigua*’, figurilla precolombina de la zona” (Filmografía venezolana, 1997:53)

1934

Calumnia. Dir: Antonio María Delgado Gómez. G.: Armando Casanova. P.: Napoleón Ordosgoiti y Ángel Vicente Rivero Márquez. Compañía Cinematográfica India. Según novela (s/f) *Calumniada por sí misma* de Eduardo Villasmil.

Destino de mujer. Dir: José Giaccardi. G. y P. Salvador Cárcel, Ultra Cinematográfica; según la novela *Destino* (s/f) de Cecilia Cárcel Mendigoitía.

1937

Cobardía. Dir: José Giaccardi. G: Carlos Fernández. P: Ultracinematográfica/Salvador Cárcel. Según la pieza teatral *Pura* de Angel Fuenmayor (obra inédita o no representada según *Bibliografía del teatro venezolano*). (R/T)

1938

La alquilada. Dir.: Ramón Peón. G.: Carlos Fernández, Ramón Peón. P.: Salvador Cárcel, Ultra Cinematográfica; según obra teatral homónima de Leopoldo Ayala Michelena de 1942. Posiblemente, al igual que otras obras de teatro, una vez escrita vio su escenificación, primero, en el cine.

La revuelta. Dir.: Fernando Palacios. G.: Carlos Fernández. P.: Salvador Cárcel, Ultra Cinematográfica; según obra teatral (sainete) *El General Tabares* (1906) de Arturo Santana. (R/T)

El rompimiento. (1936–38) Dir.: Antonio María Delgado Gómez, asistente: Napoleón Ordosgoiti. G.: Armando Casanova. P.: Domingo Antonio Narváez, Venezuela Cinematográfica, Caribe Films; según el sainete homónimo (1918) de Rafael Guinand.

La zona tórrida. Dir.: Antonio Bacé. P.: Instituto de Educación Audiovisual del Ministerio de Educación y Ministerio de Sanidad y Asistencia Social. Según el poema *Silva a la Agricultura de la Zona Tórrida* (1826) de Andrés Bello. Cortometraje.

1939

Un buenmozo. Dir.: Ramón Peón. G.: Carlos Fernández. P.: Salvador Cárcel y Ultra Cinematográfica. Según obra teatral homónima de López Monis y Ramón Peña.

1940

En este apartado se colocan algunas de las producciones venezolanas, algunas de las cuales se elaboraron bajo el sello de la coproducción con México y Argentina.

1940/1941/1942

Simón Bolívar. Dir. y G.: Miguel Contreras Torres. P.: Miguel Contreras Torres, Grovas SA Hispano Continental Films (México) y Salvador Cárcel (Venezuela) Revisión a partir de datos históricos de la vida de Simón Bolívar. Se incluye como ejemplo de intertextualidad y para resaltar la colaboración de Rómulo Gallegos y Arturo Uslar Pietri en el tema.

1941

Noche inolvidable. Dir. y G.: René Borgia (pseudónimo de Napoleón Acevedo). P.: Cóndor Films SA, según un cuento del propio director.

1942

1942/1943

Las aventuras de Cucuruchito y Pinocho. Dir. Carlos Véjar. P.: Cimesa (México)-International Film (Venezuela). Coproducción basada en las obras de teatro infantil de Salvador Bartolozzi y Magda Donato estrenadas ese mismo año.

Tierra de pasiones. Dir: José Benavides. Adaptación: Marco Aurelio Galindo y Alejandro Galindo. P: Cimesa, David Negrete; Internacional Film C.A., Gonzalo Elvira. Según el poema teatral *Linda* de Miguel N. Lira. Co-producción mexico-venezolana.

1943

1943/1944

El ametralladora. Dir. y G.: Aurelio Robles Castillo. P.: Jalisco Film SA, Aurelio Robles Castillo (México) y Luis Martínez CA (Venezuela). Según la novela escrita el propio director.

Doña Bárbara. Dir. Fernando de Fuentes. G.: Rómulo Gallegos. P.: Grovas SA/CLASA Films S.A. (México). Según la novela homónima (1929) de Rómulo Gallegos.

1944

1944/1945

Alma Llanera. Dir.: Manuel Peluffo. G.: Luis Peraza. International films CA. Basada en la canción *Alma Llanera*. Diálogo de Luis Peraza. Música Pedro Elías Gutiérrez y María Luisa Escobar.

El secreto de la solterona. Dir.: Miguel M. Delgado G.: Juan Roca y Francisco Reiguera. Simesa (México), Vicente Saisó Piqué, Interantional Films CA y Salvador Cárcel CA (Venezuela). Pieza teatral de principios de la década de 1920.

La trepadora. Dir.: Gilberto Martínez Solares. G.: Rómulo Gallegos. P.: CLASA Films, Mauricio de la Serna, Salvador Cárcel CA (Venezuela). Coproducción mexicana-venezolana. Según la novela homónima (1925) de Rómulo Gallegos.

1945

Barlovento. Dir.: Fraíz Grijalba. G.: Pedro Paiva Ravengar, Fraíz Grijalba. Bolívar Films CA, Luis G Villegas Blanco y Juan Martínez Pozueta. Basado en la canción homónima de Eduardo Serrano.

Canaima (El Dios del mal) Dir.: Juan Bustillo Oro. P.: Filmex, Gregorio Wallestein/Manuel Rodríguez (México) y Salvador Cárcel (Venezuela). Según la novela homónima (1935) de Rómulo Gallegos.

Cantaclaro. Dir.: Julio Bracho. G.: Julio Bracho, Jesús Cárdenas y José Revueltas. P.: 20th Fox, Francis Alstock, Producciones Interamericanas (México) y Salvador Cárcel (Venezuela). Según la novela homónima (1934) de Rómulo Gallegos.

Dos hombres en la tormenta. Dir. y G.: Rafael Rivero. Civeas CA, Antonio Bacé y José Quintero Medina y Estudios y Laboratorios América. Según la novela *Abismos Azules* de Napoleón Ordosgoiti. Versionada de nuevo en 1954 como *Al sur de Margarita*.

1945/1947

El socio. Dir. Roberto Gavaldón. Films Mundiales, S.A., Carlos Garrido Galván (México); Salvador Cárcel C.A. (Venezuela). G.: Chano Urueta y Tito Davison. Según la novela homónima (1928) de Jenaro Prieto.

1946

1946

Gran casino. Dir.: Luis Buñuel. P.: Anáhuac, Oscar Dancigers (México); Salvador Cárcel (Venezuela). Según la novela *El rugido del paraíso* de Michel Weber.

Sangre en la playa. Dir. y G.: Antonio Bravo. P.: Atlas Film, Mario del Río, Interantional Films CA, Joaquín Martí y Estudios y Laboratorios América. Según la novela homónima de Juan Maya.

1946/1947

Las tres ratas. Dir. Carlos Schlieper. P.: Estudios San Miguel (Argentina), Luis Martínez (Venezuela). Según la novela homónima (1944) de Alfredo Pareja Diezcanseco

1947

Somos modernos (*We are modern*. En algún momento se difundió bajo el nombre *Divorcio en Caracas*). Dir.: Joseph Santley. P.: R.K.O. Radio Pictures, U.S.A.; Cimesa (México) y Atlas Films (Venezuela). G.: Ed Verdier. Según la novela *We moderns* (1924) de Israel Zangwill.

1948

Historia de una mala mujer. Dir: Luis Saslavsky. P: Argentina sonofilms y Vicente Blanco, C.A (Venezuela). Adaptación: Pedro Miguel Obligado. Según el cuento *El abanico de Lady Windermere* (1893) de Oscar Wilde.

1948/1949

Mare Nostrum. Dir: Rafael Gil. P: Suevia Films, Cesario González (España); Salvador Cárcel C.A. (Venezuela). G: Rafael Gil y Antonio Abad Ojuel. Según la novela homónima (1918) de Vicente Blasco Ibáñez.

1948

La muerte camina en la lluvia. Dir: Carlos Hugo Christensen. P: Lunitón (Argentina); Salvador Cárcel (Venezuela). Adaptación: César Tiempo y Carlos Hugo Christensen. Según la novela *Crímenes en la niebla* de S.A. Steeman.

1949

La balandra Isabel llegó esta tarde. Dir.: Carlos Hugo Christensen. G.: Aquiles Nazoa. P.: Bolívar Films. Según el cuento homónimo (1934) de Guillermo Meneses.

La trampa. Dir.: Carlos Hugo Christensen. G.: Arturo Pimentel y Carlos Hugo Christensen. P: Lunitón (Argentina), Vicente Blanco C.A (Venezuela). Basado en la novela *Algo horrible en la leñera* (1942) de Anthony Gilbert.

1950

1950

Amanecer a la vida (antes, *Mañana serán hombres*). Dir: Fernando Cortés. P: Bolívar Films. Según la novela *Amanecieron hombres* de Guillermo Fuentes.

Bolívar, Faro de América. Dir: Antonio Bacé. Guión: según el libro del historiador Amable Sánchez Vivas (no estrenada comercialmente). P: Civenca.

Doña Perfecta. Dir: Alejandro Galindo. G.: Iñigo de Martino, Francisco P. Cabrera, Alejandro Galindo y Gunther Gerszo. P: Cabrera Films (México); Tropical Films (Venezuela). Según la novela homónima (1876) de Benito Pérez Galdós.

La noche del sábado. Dir: Rafael Gil. G: Antonio Abad Ojuel. P: Suecia Fims, Cesario González (España); Hispanofilms, Salvador Cárcel C.A (Venezuela). Según la obra teatral homónima (1903) de Jacinto Benavente. Según Tirado, estrenada en 1951.

1951

Celos trágicos (o *El túnel*). Dir: León Klimovsky. G.: León Klimovsky y Ernesto Sábato. P: Argentina Sonofilm, Vicente Blanco C.A. (Venezuela). Según la novela *El túnel* (1948) de Ernesto Sábato.

Detrás de la noche. Dir. y Adpatación: Juan Corona. P: Sivenca, Antonio Bacé/Raúl Acosta Rubio. Según la novela *Misterio* de Hugo Conway.

Si muero antes de despertar. Dir: Carlos Hugo Christensen. G.: Alejandro Casona. P: Argos cinematográfica (Argentina); Fílmica del Caribe (Fidelca, Venezuela). Según la novela *El plazo expira al amanecer* de William Irish (pseudónimo de Cornell Woolrich).

1952

El cuarto cerrado. Dir: Chano Urueta. Adaptación: Jaime Salvador. P: Modesto Pascó (México); Bolívar Films C.A. (Venezuela). Según la novela *El cuarto sellado* de Ignacio Gómez.

1954

Al sur de Margarita. Dir. y G: Napoleón Ordosgoiti, según su novela *Abismos azules*. P: Venezuela Sono Films S.A.

Festín para la muerte. Dir. y G: José Miguel de Mora, según su novela *Los héroes no van al frente*. P.: Maracaibo Films C.A.

1955

Besos robados (*Una madeja de lana azul celeste*). Dir: Carlos Schlieper. G: Ulises Petit de Murat P: Argentina Sono Films; Fílmica del Caribe (Fidelca, Venezuela). Según la obra *Una madeja de lana celeste* de José López Rubio.

La doncella de piedra. Dir.: Miguel M. Delgado. G.: Ramón Pérez Peláez. Coproducción: Filmadora Chapultepec, Pedro Galindo (México); Venezuela Sono Films, Salvador Cárcel (Venezuela). Según la novela *Sobre la misma tierra* (1943) de Rómulo Gallegos.

1957

Socios para la aventura. Dir: Miguel Morayta. Adaptación: Miguel Morayta y Carlos Fernández. P: Argentina Sono Films; Cinematografía Calderón (México); Venezuela Sono Films/Salvador Cárcel C.A. Según la novela de Maria Luisa Linares.

La venenosa (antes, *Dos caras tiene el destino*). Dir: Miguel Morayta. G: Miguel Morayta y Maria Luisa Algarre. P: Producciones Corsa (México); Argentina Sono Films; Venezuela Sono Films. Según una obra de José María Carretero.

1959

Caín Adolescente. Dir. y G.: Román Chalbaud. P.: Bolívar Films C.A./ Allegro Films C.A. Según obra teatral homónima de 1955 del director.

1960

1960

Séptimo paralelo. Dir.: Elia Marcelli. Según obra (s/d) del poeta José Natalio Estrada. Según Cisneros (1997:132) con este filme Marcelli amplía la visión ofrecida en el cortometraje *Llano adentro* (1958)

1964

Entre sábado y domingo. Dir. y G.: Daniel Oropeza. Según cuento de Juan Goytisolo.

1965

Aquileo Venganza. Dir. y G: Ciro Durán. P.: Tiuna Films (Venezuela), Proa Films (Colombia). Según “un libro sobre un famoso bandido de Santander llamado Ariza” (Cisneros, 1997: 146)

María del Llano. Dir.: Elía Marcelli. Según novela homónima (1961) de José Natalio Estrada

El rostro oculto. Dir.: Clemente de la Cerda. G.: Clemente de la Cerda y Mauricio Odremán. Según el cuento *Los drogómanos* de Mauricio Odremán

1970

1973

Cuando quiero llorar no lloro. Dir.: Mauricio Walerstein. G.: Mauricio Walerstein y Román Chalbaud. Según la novela homónima (1970) de Miguel Otero Silva.

1974

La quema de Judas. Dir.: Román Chalbaud. G.: Román Chalbaud y José Ignacio Cabrujas. Según obra de teatro homónima (1964) del director.

1975

Sagrado y obsceno. Dir.: Román Chalbaud. G.: Román Chalbaud y José Ignacio Cabrujas. Según obra de teatro homónima (1961) del director

1976

Fiebre. Dir.: Juan Santana. G.: Salvador Garmendia. Según novela homónima (1939) de Miguel Otero Silva.

Soy un delincuente. Dir.: Clemente de la Cerda. G.: Según relato autobiográfico (1974) de Ramón Antonio Brizuela

1977

1977/78

(*Alias*) *El rey del joropo*. Dir. Carlos Rebolledo y Thaelman Urgelles. G.: Carlos Rebolledo, Thaelman Urgelles y Alejandro García. Según los cuentos de Alfredo Alvarado *El rey del joropo* (1975), co-autoría de Edmundo Aray. *Alias el Rey* es también un cuento de Meneses de 1947.

El enterrador de cuentos. Dir. Víctor Cuchí, Román Leonardo Picón y Julio Garbi. Según el cuento homónimo (1978) de Román Leonardo Picón.

El mar del tiempo perdido. Dir. Solveig Hoogesteijn. Coproducción: Kanadú Films (Venezuela)/ Bayerischer Rundfunk (Alemania) Según el cuento homónimo de Gabriel García Márquez. Preestrenada en Caracas en 1985.

El pez que fuma. Dir. Román Chalbaud. G.: Román Chalbaud y José Ignacio Cabrujas. Según obra de teatro (1968) del director.

1977/1993

Puros hombres. Dir. César Cortez. G.: César Cortéz y Pablo Antillano, Jorge Sánchez y Rosalba Méndez. Según la novela de homónima (1938) de Antonio Arráiz. Pre-estrenada en 1993 en la Cinemateca Nacional. No estrenada comercialmente.

Reincidente. (*Soy un delincuente parte II*) Dir.: Clemente de la Cerda. G.: Rodolfo Santana. Según relato autobiográfico (1974) de Ramón Antonio Brizuela.

Se llamaba SN. Dir y G.: Luis Correa. Según la novela homónima (1964) de José Vicente Abreu.

El terrorista. Dir.: Víctor Barrera. G.: Víctor Alcázar. Coproducción: Arte Hispano-Americano / Films 7 (España). Según novela *Siete días para morir* de Roberto Velásquez Riera.

El vividor. Dir. y G.: Manuel Díaz Ponceles. Según la novela *Bel Ami* (1886) de Guy de Maupassant.

1978

El cabito. Dir.: Daniel Oropeza. G.: Daniel Oropeza y Juan Negretti. Según la novela homónima (1909) de Pedro María Morante (Pío Gil).

Carmen la que contaba 16 años. Dir.: Román Chalbaud. G.: Román Chalbaud, José Ignacio Cabrujas y Gustavo Michelena. Según la novela *Carmen* (1845) de Prosper Mérimée.

La empresa perdona un momento de locura. Dir.: Mauricio Walerstein. G.: Mauricio Walerstein, Rodolfo Santana y Alberto Torija. Según obra de teatro homónima (1975) de Rodolfo Santana.

1978/1979

Juan Topocho. Dir.: César Bolívar. G.: Salvador Garmendia. Según el cuento *Juantopocho* (1968) de Rafael Zárraga.

País portátil. Dir. y G.: Iván Feo e Antonio Llerandi. Según la novela homónima (1968) de Adriano González León.

Los profesionales. Dir. y G.: José Ramón "Moncho" Márquez según cuento homónimo del propio director.

1978/1994

Rosa de los vientos. Michael New. G.: Ednodio Quintero. Según cuento homónimo (1975) de Ednodio Quintero Exhibida en 1979 en Cuba. Exhibida no comercialmente en la Cinemateca Nacional de Venezuela en 1994.

1979

1979/1980

Compañero de viaje. Dir.: Clemente de la Cerda. G.: Clemente de la Cerda, Rodolfo Santana, Orlando Araujo. Según el libro de relatos homónimo (1970) de Orlando Araujo.

Manuel. Dir.: Alfredo Anzola. P.: Cine SeisOcho. G.: Gustavo Michelena. Versión libre del novela corta *San Manuel Bueno, Mártir* (1930) de Miguel de Unamuno.

1979/81

Muerte en el paraíso. Dir.: Michel Katz. G.: Luis Britto García. Guiño intertextual de la novela *Abrapalabra* (1980) de Britto García; se publicó el guión original en 1985.

1980

1980

Historias de amor y brujería. Dir. y G.: Carlos Cosmi. Según cuento de Alfredo Alvarado de *El rey del joropo* (1975).

La viuda de Montiel. Dir. Miguel Littin. G.: Miguel Littín y José Agustín. Coproducción: ICAIC (Cuba)/ Macuto Filmes (Venezuela) / Marusia Filmes (México)/ Río Mixcoac, S.C.L. (México) / Macondo Filmes (Colombia) Según el cuento homónimo de Gabriel García Márquez.

1981

La muchacha de las bragas de oro. Dir.: Vicente Aranda. G.: Vicente Aranda, Santiago San Miguel, Mauricio Walerstein y Santiago San Miguel. Coproducción. PROA C.A. (Venezuela). Según novela homónima (1978) de Juan Marsé.

1982

Cangrejo I. Dir.: Román Chalbaud. G.: Juan Carlos Gené. Según la novela *4 crímenes, 4 poderes* (1978) de Fermín Mármol León.

Los criminales. Clemente de la Cerda. G.: Clemente de la Cerda y Rodolfo Santana. Según la obra de teatro homónima (1969) de Rodolfo Santana.

1982/83

La máxima felicidad. Dir. y G.: Mauricio Walerstein. Según la obra teatro homónima (1974) de Isaac Chocrón.

1982/84

Tres tristes trópicos (*Los silencios de Isabel; Noche de mantecado; Fiesta de cumpleaños*). De los tres cortos reunidos en este trabajo dos son transposiciones: *Los silencios de Isabel*. D. y G.: José Alcalde Garayoa, según el cuento *Isabel viendo llover en Macondo* de Gabriel García Márquez. *Noche de mantecado*. D. y G.: Miguel Curiel según el cuento *El maravilloso traje de helado de mantecado* de Ray Bradbury.

1983

Lily. Dir.: Abrahan Pulido. G.: Abrahan Pulido, Román Leonardo Picón, Cecelina Domeyko. Según el cuento *Lilyput y la computadora* de Ángel Hurtado. Primero fue un cortometraje llamado *La casita blanca* (1981)

Miguel. Dir. Nelson Salinas. G.: Guillermo García y Hugo Arnedo sobre cuento homónimo de Nelson Salinas.

1984

Cangrejo II. Dir.: Román Chalbaud. G.: César Miguel Rondón. Según la novela *4 crímenes, 4 poderes* (1978) de Fermín Mármol León.

1984/85

Carpión milagrero. Dir.: Michel Katz. G.: Luis Britto García. Inspirado libremente en uno de los textos que conforman la novela *Abrapalabra* (1980) de Luis Britto García.

La casa de agua. D.: Jacobo Penzo. G.: Tomás Eloy Martínez. Basado en la biografía del poeta venezolano Cruz Salmerón Acosta durante la dictadura de Juan Vicente Gómez.

Diles que no me maten. Dir.: Freddy Siso. G.: Freddy Siso y Bernardo Cequera. Según cuento homónimo (1953) de Juan Rulfo.

La muerte insiste. Dir y G.: Javier Blanco. Según la novela *L'assassin maladroît* (1970) de René Réouven.

Pequeña revancha. Dir.: Olegario Barrera. G.: Olegario Barrera y Laura Antillano. Según el cuento *La composición* (¿1978?) de Antonio Skármeta.

Retén de Catia. Dir.: Clemente de la Cerda. G.: Rodolfo Santana. Según la autobiografía homónima de Juan Sebastián Aldana.

La última rosa. Dir y G.: José Ramón (Moncho) Márquez, según su novela homónima (1980).

1985

La hora Texaco. Dir.: Eduardo Barberena. Según obra de teatro homónima de Ibsen Martínez.

Oriana. Dir.: Fina Torres. G.: Fina Torres y Lacomblez. Según el cuento *Oriane, tía Oriane* (1975/1980) de Marvel Moreno.

Panchito Mandefuá. Dir.: Silvia Manrique. G.: Rodolfo Santana. Según el cuento *De cómo Panchito Mandefuá cenó con el niño Jesús* (1922) José Rafael Pocaterra.

Ratón de ferretería. Dir. Román Chalbaud. G.: Ibsen Martínez. Según obra de teatro homónima (1977) del director.

1986

1986/1990.

Cubagua. Dir.: Michael New. G.: Ednodio Quintero. Según la novela homónima (1931) de Enrique Bernardo Núñez. No fue estrenada comercialmente.

1986-87

El día que me quieras. Dir. Sergio Dow. G.: José Ignacio Cabrujas, Sergio Dow, Olinto Taverna. P.: Publicidad Técnica de Venezuela/ Productora Colombiana de Películas. Según la obra de teatro homónima (1979) de José Ignacio Cabrujas.

Manon. Dir.: Román Chalbaud. G.: Emilio Carballido y Román Chalbaud. Según la novela *Historia del caballero des Grieux y de Manon Lescault* (1728) de abate Antoine-François Prévost.

Noche de machos. Dir. Tito Rojas. G.: Zoe Ducós, Pilar Romero y José Gabriel Núñez, según la obra teatral *La noche de la basura* (estrenada en 1977) de Betto Pianola.

Una noche oriental. D.: Miguel Curiel. G.: José Ignacio Cabrujas, Miguel Curiel, Frank Baiz. P.: Cineaventura. Según la obra de teatro homónima de José Ignacio Cabrujas.

Reinaldo Solar. Dir. y G.: Rodolfo Restifo, según la novela homónima (1920) de Rómulo Gallegos.

Seguro está el infierno. Dir.: José Alcalde Garayoa. G.: José Manuel Pélaez y Tomás Onaindía según la novela homónima (1985) de éstos, presentada bajo el seudónimo de Juancho Calvo.

1987

Colt comando 5.56. Dir.: César Bolívar. G.: Rodolfo Santana. Según la novela *Colt Commando 5.56* (1983) de Marcos Tarre.

Ifigenia. Dir.: Iván Feo. G.: Ricardo García, Sagrario Berti, Raquel Ríos, Iris Peruga, Noely Van Der Dys e Iván Feo, según la novela homónima (1924) de Teresa de la Parra.

1988

Candelas en la niebla. Dir. y G.: Alberto Arvelo Mendoza según la novela homónima (1972) de Ramón Vicente Casanova.

Un domingo feliz. Dir.: Olegario Barrera. G.: García Márquez, Eliseo Diego y Olegario Barrera. Este film pertenece a la serie *Amores Dificiles* (Televisión Española / ING/ FNCL, 1987-1988) compuesta por seis películas cuyos *argumentos* originales fueron elaborados por García Márquez.

Profundo. Dir.: Antonio Llerandi. G.: José Ignacio Cabrujas según su obra de teatro homónima (1971).

1989

Mestizo. Dir. y G.: Mario Handler. Coproducción: Mario Handler Producciones (Venezuela) / ICAIC (Cuba) Según la novela *El mestizo José Vargas* (1942) de Guillermo Meneses.

1990

1990

Cuchillos de fuego. Dir.: Román Chalbaud. Coproducción: Gente de Cine C.A. (Venezuela) /Televisión Española S.A. (TVE) (España). G.: David Suárez y Román Chalbaud según la obra de teatro *Todo bicho de uña* (1982) del director.

Joligud. Dir.: Augusto Pradelli. G.: Consuelo González y Augusto Pradelli según el libro *Crónicas del Saladillo* (1985) de Rutilio Ortega.

1991

Latino Bar. Dir.: Paul Leduc. G.: José Joaquín Blanco. Según la novela *Santa* (1903) del mexicano Federico Gamboa. Coproducción española, venezolana, cubana e inglesa.

Un sueño en el abismo. Dir.: Oscar Lucien. G.: Oscar Lucien, Rodolfo Santana y Carlos Oteiza. Versión libre de la obra de teatro *Con los fusibles volados* de Rodolfo Santana

1992

Fin de Round. Dir.: Olegario Barrera. G.: Olegario Barrera, Rodolfo Santana y José Manuel Peláez. Según obra de teatro homónima (1977) de Rodolfo Santana. Coproducción venezolana, española, cubana y francesa.

1993

1993/95.

Golpes a mi puerta. Dir.: Alejandro Saderman. G.: Alejandro Saderman y Juan Carlos Gené según la obra teatral homónima (1984) de Juan Carlos Gené. Coproducción venezolana, argentina, cubana e inglesa.

Los platos del diablo. Dir.: Thaelman Urgelles. G.: Thaelman Urgelles y Edilio Peña, según la novela homónima (1985) de Eduardo Liendo.

1994

Bésame mucho, la película.... Dir.: Philippe Toledano. G.: Philippe Toledano y Mariela Romero según la obra de teatro *El vendedor* (1981) de Mariela Romero. Coproducción venezolana, colombiana, mexicana.

1995-1997

Desnudo con naranjas. Dir.: Luis Alberto Lamata. G.: Luis Alberto Lamata y César Miguel Rondón. Libremente inspirado en el cuento *El diablo en la botella* (1889) de Robert Louis Stevenson y en una leyenda venezolana de la zona de Barlovento.

1999-2000

Florentino y el Diablo. Dir.: Michael New. G.: Michael New y Edilio Peña. Versión libre de la leyenda popular venezolana y colombiana sobre el enfrentamiento (contrapunteo) de estos personajes. Uno de los textos revisados fue el libro homónimo de Alberto Arvelo Torrealba.

2000

2000

2000/2003

Una casa con vista al mar. Dir. y G.: Alberto Arvelo según novela *Vicenzino Guerrero* (inédita) de Freddy Sosa. Coproducción venezolana, española y canadiense.

Juegos bajo la luna. Dir.: Mauricio Walerstein. G.: Claudia Nazoa, Ciro Durán y Mauricio Walerstein. Según la novela homónima (1994) de Carlos Noguera. Coproducción venezolana, mexicana y colombiana.

Sangrador. Dir. y G.: Leonardo Henríquez. Según la obra *Macbeth* de William Shakespeare. En algunas reseñas periodísticas se anuncia con el nombre *Macbeth, Sangrador*. Estrenada en Caracas en 2003.

2001

Tosca, la verdadera historia. Dir. Iván Feo, según la ópera *Tosca* de Puccini.

2002

La pluma del arcángel. Dir.: Luis Manzo. G.: Juan Carlos Gené y César Sierra. P.: CinemaSur. Según el cuento homónimo (1980) de Arturo Uslar Pietri.

2004

Habana/Havana. Dir. Alberto Arvelo. Guión: Carlos Díaz. De modo impreciso, se anunció como una versión de un cuento renacentista español llamado “El forastero” atribuido a Miguel de Cervantes. Aún así el equipo cree es anónimo (Estrenada en Venezuela en 2006).

2005

1888, el extraordinario viaje de la Santa Isabel. Dir y P: Alfredo Anzola Guión: Gustavo Michelena / Rafael Arraiz Lucca y Alfredo J. Anzola. Marco Villarubia. Cine Seis Ocho/ Centro Nacional Autónomo de Cinematografía. El libro de referencia obligada pero recreado con libertad es *El soberbio Orinoco de Julio Verne*. En el filme se ficcionaliza sobre las experiencias de Julio Verne en su viaje a lo largo del río Orinoco que plasmaría, posteriormente, en su libro citado.

2006

Francisco de Miranda. Dir. Diego Rísquez. Guión: Leonardo Padrón. Entre las múltiples fuentes consultadas, el guión se basó en algunos textos de *Colombeia*, la autobiografía de Francisco de Miranda.

Anexo 2.- Fichas artísticas

Ifigenia

Dirección: Iván Feo

Guión: Ricardo García, Sagrario Berti, Raquel Ríos, Iris Peruga, Noely Van Der Dys e Iván Feo

Basada en la novela *Ifigenia* (1924) de Teresa de la Parra

Producción: Aulide Films C.A.

Duración: 137 min.

Año: 1987

Intérpretes:

María Eugenia Alonso: María Alejandra Martí, Gabriel Olmedo: Jean Carlos Simancas, César Leal: Iván Feo, Tío Pancho: Adriano González León, la abuela: Cecilia Martínez, Mercedes: Vilma Ramia.

Oriana

Dirección: Fina Torres.

Dirección Artística: Fina Torres

Guión: Fina Torres y Antoine Lacomblez. Historia original de Fina Torres, basada en el cuento de Marvel Moreno "Oriane, tía Oriane".

Producción: Pandora Films (Venezuela) y Arion Production (Francia)

Financiamiento parcial: Foncine, Ministerios de Relaciones Exteriores y el de Cultura de Francia.

Música original de piano: Eduardo Marturet

Música complementaria: Fauré, Bach y Beethoven

Intérpretes:

Oriana: Doris Wells, Oriana adolescente: Claudia Venturini, Oriana niña: Hanna Caminos, María: Daniela Silverio, María adolescente: Maya Oloe, Fidelia: Mirtha Borges, el padre: Rafael Briceño, Sergio: Luis Armando Castillo, Sánchez: Asdrúbal Meléndez.

Duración: 88 min

Año: 1985

Reinaldo Solar

Dirección y guión: Rodolfo Restifo.

Basada en la novela homónima (1920) de Rómulo Gallegos.

Producción: Lupra Films S.A.

Duración: 100 min.

Año: 1986.

Intérpretes:

Reinaldo Solar: Mariano Álvarez, Desiree Rolando: Rosaura, Esther Orjuela: Carmen Rosa, Balmore Moreno: Ortigales, Luis Rivas: Lenzi, Lucio Bueno: Antonio.

Los platos del diablo

Dirección: Thaleman Urgelles.

Guión: Edilio Peña, Thaleman Urgelles

Basada en la novela homónima (1985) de Eduardo Liendo.

Producción: T y M Films C.A.

Duración: 105 min.

Año: producida en 1993 y estrenada en 1995.

Intérpretes:

Ricardo Azolar: Gustavo Rodríguez, Lisbeth Dorante: Marcela Walerstein, Daniel Valencia: Julio Sosa Pietri, Sindia Santos: Mimí Lazo, Graciela Jiménez: Claudia Venturini.

Pequeña revancha

Dirección: Olegario Barrera.

Guión: Olegario Barrera y Laura Antillano

Basada en el cuento "La Composición" (1978) de Antonio Skármeta.

Producción: Cine Seis Ocho/Cine Qua Non.

16 mm ampliada a 35 mm.

Duración: 95 min.

Año: producida en 1984 y estrenada en 1986.

Intérpretes:

Pedro García: Eduardo García, Madre: Elisa Escámez, Padre: Asdrúbal Hernández, Yoleigret Falcón: Matilde, Daniel: Carlos Sánchez, Cecilia Todd: la maestra.