



FRONTERAS INTER **GÉNERICAS** MÉTODOS Y CASOS

Laura Edith Bonilla de León
María de Lourdes López Alcaraz
Graciela Martínez-Zalce (eds.)





FRONTERAS INTERGENÉRICAS:
MÉTODOS Y CASOS

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA DEL NORTE
COORDINACIÓN DE HUMANIDADES

FRONTERAS INTERGENÉRICAS: MÉTODOS Y CASOS

Laura Edith Bonilla de León
María de Lourdes López Alcaraz
Graciela Martínez-Zalce
(editoras)



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Centro de Investigaciones sobre América del Norte

Facultad de Estudios Superiores Acatlán
México, 2019

Catalogación en la publicación UNAM. Dirección General de Bibliotecas

Nombres: Bonilla de León, Laura Edith, 1960- , editor. | López Alcaraz, María de Lourdes, 1939- , editor. | Martínez Zalce, Graciela, editor.

Título: Fronteras intergenéricas : métodos y casos / Laura Edith Bonilla de León, María de Lourdes López Alcaraz, Graciela Martínez-Zalce, (editoras).

Descripción: Primera edición. | México : Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América del Norte : Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, 2019.

Identificadores: LIBRUNAM 2054048 | ISBN 9786073021647.

Temas: Intermedialidad. | Intertextualidad. | Cine y literatura. | Literatura e historia.

Clasificación: LCC P99.A.I58.F76 2019 | DDC 700—dc23

Primera edición, agosto 2019

D.R. © 2019 UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Ciudad Universitaria, Alcaldía de Coyoacán,
C. P. 04510, Ciudad de México

CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA DEL NORTE
Torre II de Humanidades, pisos 1, 7, 9 y 10
Ciudad Universitaria, 04510, Ciudad de México
Tels.: (55) 5623 0000 al 09
<http://www.cisan.unam.mx>
cisan@unam.mx

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN
Avenida Alcanfores y San Juan Totoltepe s/n,
Sta. Cruz Acatlán, 53150. Naucalpan de Juárez, Méx.
Tel.: (55) 5623 1715
<http://www.acatlan.unam.mx>

ISBN 978-607-30-2164-7

Diseño de la portada: Patricia Pérez Ramírez

Investigación realizada con financiamiento del Programa UNAM-DGAPA-PAPIME:
PE 400117 “Géneros, textos, medios. Sus fronteras”. Coordinado por Laura
Edith Bonilla de León.

Prohibida la reproducción parcial o total, por cualquier medio conocido o por
conocerse, sin el consentimiento por escrito de los legítimos titulares de los derechos.

Impreso en México / Printed in Mexico

ÍNDICE

La intergenericidad, ¿signo de nuestros tiempos? Una introducción.....	9
<i>Luis Felipe Estrada Carreón</i>	
Donde el género fronterizo, el <i>road movie</i> y el cine de migración se funden	29
<i>Graciela Martínez-Zalce</i>	
<i>Más extraño que la ficción: el género en la posmodernidad, la capacidad de cambiar la historia.....</i>	43
<i>Víctor Manuel Granados Garnica</i>	
<i>El amante. Un acercamiento a la autobiografía a través del filme</i>	53
<i>Rodrigo Ávila Bermúdez</i>	
<i>El complot mongol: dos versiones genéricas del relato policiaco</i>	65
<i>Antonio Mejía Guzmán</i>	
<i>Las muertas: de la verdad a la ficción</i>	77
<i>Irma Valdez González</i>	
<i>Anticristo, de Lars von Trier: hibridación genérica desde la codificación del terror.....</i>	87
<i>Jorge Olvera Vázquez</i>	
<i>Las viñas de la ira: la crisis hecha cine</i>	99
<i>María de Lourdes López Alcaraz y Laura Edith Bonilla de León</i>	
<i>Canoa: memoria de un hecho vergonzoso</i>	109
<i>María de Lourdes López Alcaraz</i>	
<i>La fiesta del chivo: entre la historia, la literatura y el cine.....</i>	121
<i>Laura Edith Bonilla de León</i>	
Sobre los autores.....	133



LA INTERGENERICIDAD, ¿SIGNO DE NUESTROS TIEMPOS? UNA INTRODUCCIÓN

Luis Felipe Estrada Carreón

OBJETIVO: proponer desde la lingüística del texto una metodología que permita la clasificación de la diversidad de unidades discursivas o textos, independientemente de sus funciones y usos sociales.

ACTIVIDAD: revisión de las principales propuestas de la lingüística del texto para el abordaje teórico y metodológico de textos y unidades discursivas no literarias.

La presente obra tiene como propósito ofrecer distintos modelos de análisis aplicados a objetos de estudio ubicados en condiciones de intertextualidad, intermedialidad e intergenericidad. Por esa razón, en cada ensayo es fundamental hacer explícitos tanto el objetivo como la actividad que se llevará a cabo en el texto.

También en este libro es importante mostrar distintas disciplinas que pueden efectuar estos abordajes, principalmente la literatura, la historia y la comunicación. Así pues, la aplicación es el aporte fundamental de *Fronteras intergenéricas: métodos y casos*, sin embargo, consideramos pertinente empezar con una introducción teórica que permita dimensionar el problema en el que se sitúan los trabajos y comprender la complejidad de las propuestas metodológicas empleadas. Por ello, aquí presentamos un estado de la cuestión, desde la lingüística del texto, de los problemas de intertextualidad, intergenericidad e intermedialidad, con la intención de que sirva como base para comprender las particularidades de los enfoques que se desarrollarán a lo largo de este libro.

El desarrollo de las nuevas tecnologías digitales propició, desde finales del siglo xx, la idea de que estábamos entrando a una nueva era comunicativa, que en un principio se denominó la sociedad de la información y, en la actualidad, la sociedad del conocimiento. Manuel Castells, en *La sociedad red*, primer

volumen de su célebre trilogía *La era de la información* (1999), señalaba las transformaciones sociales que iban aparejadas a la creación de una red de comunicación en la que todos éramos emisores y receptores al mismo tiempo, pero, sobre todo, hacía énfasis en que la revolución que provocaban estas nuevas tecnologías estribaba en la posibilidad de potenciar ya no la fuerza física como otros inventos, sino las capacidades intelectuales.

Con base en lo anterior, se especuló sobre las repercusiones sociales, individuales, cognitivas y comunicativas que estas tecnologías tendrían en las nuevas generaciones, en función de su conectividad y de una forma de lectura propia de la Internet: el hipertexto.¹ Así, la comunicación ya no era secuencial, por lo que, mediante vínculos, se podía pasar de un texto a otro, de una forma de comunicación a una distinta, de un medio a otro diferente. La posibilidad de que toda la información se codificara mediante el mismo sistema de signos (código binario), hacía irrelevante la diferenciación de dispositivos, pues cualquiera con capacidad de decodificar los bits podría reproducir lo mismo texto, imagen y sonido. Así lo señala George Landow, quien se refiere a esta forma comunicativa como:

Una especie de texto electrónico, una tecnología informática y una forma de edición. El hipertexto implica un texto formado de fragmentos de texto [...] y los enlaces electrónicos que los conectan entre sí. El hipermedia extiende la noción de texto hipertextual al incluir información visual, sonora, animación y otras formas de información. El hipertexto, al posibilitar la conexión de un discurso verbal en imágenes, mapas, diagramas y sonido, expande la noción de texto más allá de lo meramente verbal. Por eso no hay que hacer la distinción entre hipertexto e hipermedia.²

El interés suscitado por estos modos de transferencia de la información y el conocimiento, que pretenden reproducir el carácter “asociativo” con el que funciona la mente humana, ha producido una gran cantidad de litera-

¹ Joan Campàs Montaner define el hipertexto como: “el texto que, visualizado en un espacio tridimensional, está formado por una serie de planos que se cortan en todos aquellos puntos que representan una relación entre los conceptos que incluyen. Estos puntos de intersección constituyen bifurcaciones en la lectura, cruces en los que se ofrecen al lector diferentes caminos para explorar la información. La organización hipertextual permite enlazar información que esté relacionada”. Joan Campàs Montaner, *Aprender a leer y escribir en la Galaxia Internet* (Barcelona: Fundación para la Universitat Oberta de Catalunya [FUOC], 2016), 36, en <<https://drive.google.com/file/d/0B4Crc7Z-XUDUdm5Bdl9saGRIRUE/view>>, consultada el 21 de mayo de 2018.

² Citado en Campàs, *Aprender a leer y escribir...*, 37.

tura que cuestiona la relación entre el sujeto, el texto, el conocimiento y sus repercusiones sociales. Ana Mungaray lo sintetiza como se indica:

Confluye así un sentido sobre el sujeto como un ser constituido en función de tres procesos: el primero, como la correlación del ejercicio con el que organiza su mundo exterior; el segundo, como su capacidad de asimilación del nuevo lenguaje y, el tercero, en su habilidad para descentrarse del punto de origen y reiniciar de nuevo su apropiación del mundo.³

Aparejado a los estudios sobre el sujeto —los objetos de aprendizaje que se derivaban de estas nuevas formas de interacción, así como las transformaciones cognitivas que pudieran generarse en las condiciones virtuales—, desde el ámbito comunicativo empezó un proceso de reflexión sobre las implicaciones que tendrían las tecnologías digitales en la estructura de los medios de comunicación tradicionales, en la creación de contenidos que se adaptaran a la hipertextualidad y, sobre todo, en la decadencia de las estructuras comunicativas que tradicionalmente habían recibido la denominación de géneros: literarios, cinematográficos, radiofónicos, periodísticos y televisivos.

A partir de estas problemáticas surgidas sobre todo en el campo de la comercialización y la creación de contenidos, empezaron a proliferar los términos de intergenericidad, intermedialidad e intertextualidad como los signos de la comunicación del siglo XXI, que llevaban al ocaso la transmisión del conocimiento y la cultura tal como se había conocido desde el desarrollo de la imprenta en Europa a mediados del siglo XV y como Marshall McLuhan la planteaba en su aldea global.

No obstante, definir las características, intencionalidades, funciones y consecuencias de las nuevas estructuras híbridas, conllevaba su comparación con los géneros tradicionales y su oposición como dos formas comunicativas totalmente diferentes, lo que provocó un hondo cuestionamiento de las bases, a partir de las cuales se habían constituido estas clasificaciones. Así, para abordar las posibilidades teóricas de una hibridación genérica, era necesario revisar, primero, las dificultades que entraña el propio concepto de género, desde las tradiciones lingüísticas, para comprender los diferentes procesos de hibridación.

³ Ana Marcela Mungaray, "Sujetos virtuales de conocimiento: los retos de la información en el hipertexto", *Revista Electrónica de Investigación Educativa* 7, vol. 1 (2005), en <<http://redie.uabc.mx/vol7no1/contenido-lagarda.html>>, consultada el 21 de mayo de 2018.

Por eso, el objetivo de este trabajo es proponer —desde la lingüística del texto— una metodología que permita la clasificación de la diversidad de unidades discursivas o textos, independientemente de sus funciones y usos sociales.

Un problema de perspectiva

La conjunción de disciplinas, de intereses de estudio y de finalidades en torno a los géneros o tipos discursivos ha desarrollado una fructífera producción dentro de los estudios culturales: se han propuesto diferentes denominaciones y características a estas formas inéditas de comunicación. Sin embargo, entre las hibridaciones genéricas, las intergenericidades, o la desaparición de toda estructura estable de comunicación en estos tiempos, nos parece atinente, con la finalidad de imponer un poco de orden entre tanta confusión, aclarar un aspecto de perspectiva.

El concepto tradicional de género se refiere a unidades comunicativas que se desarrollan en una situación específica, a un público determinado y, sobre todo, con una finalidad o propósito definido. La tradición occidental se fundamentó en la propuesta genérica que propuso Aristóteles en su *Retórica*, y en función de ello desarrolló un sistema de clasificación de estos productos comunicativos. La identificación genérica de un texto cumple varias funciones: orienta sobre su estructura básica y facilita su producción; ayuda a clasificar el texto en sus intencionalidades y valorar sus especificidades, pero también permite al lector establecer las expectativas que puede hacerse sobre el producto comunicativo y orienta la interpretación textual. En consecuencia, el género es un concepto central para la producción, el estudio y la interpretación de los productos textuales en sus intencionalidades comunicativas.

Desde el punto de vista de la creación, el género sirve como base para la construcción más o menos homogénea de un proceso comunicativo que es relevante y reiterado en un grupo social, y que facilita la circulación de mensajes con base en una tradición aceptada. Esto es, el género se observa como una fórmula que puede emplearse para facilitar la comunicación. Sin embargo, cabe destacar que la utilidad del género, como una base para la creación, es producto del desarrollo histórico de textos particulares que se han agrupado a partir de características generales, es decir, consideramos que un género determina ciertas

características porque ese esquema es producto de una tradición en la manera de constituir una estructura comunicativa. Coseriu lo explica así:

Puesto que las novelas existen y puesto que tenemos una continuidad del género nos parecería que la clase se da antes y que [*a posteriori*] podríamos decir: “Voy a escribir una novela, porque ya sé cuáles son las condiciones para hacerla”. Pero si lo pensamos bien advertimos que no es así, que este género es un individuo que se ha desarrollado históricamente y que cuando digo que voy a escribir una novela entiendo que voy a retomar varios rasgos de esto que ya conocemos en la tradición como novela. Y en este sentido la tipología es ulterior a la hermenéutica, dándose sobre la base de los individuos.⁴

Por tanto, la cuestión de la intergenericidad no es un problema en la creación textual, ya que sólo puede partirse de un esquema genérico en función de una tradición consolidada, y cuando se procede así, no se persigue la innovación, sino la continuidad de las estructuras canónicas.

Más complejo resulta el reconocimiento del género textual o discursivo para su clasificación o análisis. En este nivel ocurre el problema que plantea todo proceso clasificatorio, es decir, llevar a cabo una discriminación de los elementos de un conjunto y agruparlos en subconjuntos, en función de propiedades comunes o de criterios únicos e irrepetibles, tal como lo señala Esteban Navarro:

De modo más preciso, por clasificar se entiende la sucesión de tres procesos por este orden: la distinción de elementos dentro de la complejidad de lo real mediante un único e irrepetible criterio; su agrupación en clases por similitudes o dimensiones relevantes de sus caracteres, que intentan esclarecer y reconstruir relaciones existentes en la naturaleza del universo que forman los elementos; y la construcción de criterios de comparación. Resultado de la clasificación es la distinción entre géneros y especies; de modo que en el lenguaje filosófico también se entiende por clasificar la “acción de agrupar especies en géneros, y géneros en géneros más amplios hasta llegar al *summum genus* (el género que no es especie de otro género superior)”.⁵

⁴ Eugenio Coseriu, *Lingüística del texto. Introducción a la hermenéutica del sentido* (Madrid: Arco/Libros, 2007), 255-256.

⁵ Miguel Ángel Esteban Navarro, “Fundamentos epistemológicos de la clasificación documental”, *SCIBE* 1, vol. 1: 87, en <<https://ibersid.eu/ojs/index.php/scire/article/view/1035/1017>>, consultada el 29 de mayo de 2018.

Es precisamente en este ámbito donde recae el mayor número de problemas teórico-metodológicos, ya que la clasificación se establece en función de las intencionalidades de ésta: la organización de los textos en los distintos tipos de repositorios, su agrupación en índices o bibliografías, o su constitución como un objeto de estudio. En cada caso, los criterios de clasificación varían, y en virtud de ellos una misma pieza textual pertenece a distintas tipologías o clasificaciones genéricas.

La combinación de criterios ofrece una gran variedad de tipologías que no son coincidentes y que difieren de una perspectiva disciplinaria a otra, e incluso dentro de una misma disciplina, de una teoría a otra.

Por otra parte, la amplitud de medios de comunicación ha implicado la formalización de unidades comunicativas nuevas, pero también la diversidad disciplinaria aplicada a los textos se ha abocado a tratar unidades comunicativas ordinarias poco formales, cotidianas y que normalmente no estaban contempladas en las teorías desarrolladas en torno a la oralidad y la escritura, como los nuevos ambientes digitales de las redes sociales, por lo que apenas se desarrollan algunas aproximaciones teóricas sobre aquéllos.

Es precisamente en el estudio de estas piezas comunicativas que no han pertenecido a la tradición del análisis textual, donde se emplean más los términos de formas intergenéricas o intertextuales, como una manera de abordar y describir provisionalmente las particularidades y funciones que estas realizaciones verbales presentan en sus entornos comunicativos.

No obstante, en el ámbito de la lingüística del texto, las clasificaciones se efectúan fundamentalmente a partir de tres criterios: intratextuales (características y rasgos lingüísticos recurrentes y estables), extratextuales (rasgos contextuales y situacionales) y funcionales (intencionalidades y propósito comunicativo que subyace al texto).⁶

Pero también es en esta perspectiva en la que la diferenciación entre los géneros literarios y no literarios se vuelve crucial. Como señala Charaudeau: “El género literario no es más que una reconstrucción *a posteriori*, mientras que, en el ámbito no literario, el género es una necesidad primaria, puesto que el hablante se construye como sujeto en ese marco”.⁷ La explicación

⁶ Martha Shiro, ed., *Los géneros discursivos desde múltiples perspectivas: teorías y análisis* (Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2012), 7-8.

⁷ Patrick Charaudeau, “Los géneros: una perspectiva sociocomunicativa”, en Martha Shiro, ed., *Los géneros discursivos desde múltiples perspectivas: teorías y análisis* (Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2012), 21.

de esta diferenciación tiene que ver con el carácter histórico de los primeros, lo cual abordaremos más adelante.

Por último, estaría la perspectiva de aquel que consume los textos, el destinatario de esa comunicación, quien debe interpretarla en relación, sobre todo, de sus características funcionales: si el texto es eficaz en su comunicación o no. Si bien en esta evaluación es importante el reconocimiento de las formas y de las situaciones comunicativas, lo que interesa al intérprete es si la comunicación ha cumplido su función. En este sentido, se asignan funciones convencionales a los productos comunicativos y las expectativas son igualmente estandarizadas, como ocurre en la selección de una película por su género, una novela, un programa radiofónico o televisivo, incluso, una red social (qué tipo de información se puede obtener en Facebook, Instagram, Twitter, etc.). También en esta perspectiva del intérprete es importante el medio y la situación en la que se consume la información; sin embargo, el lector o espectador no se plantea el problema de intergenericidad, intertextualidad o intermedialidad de los mensajes.

En síntesis, podemos decir que los conceptos mencionados pertenecen al terreno del abordaje teórico-metodológico empleado para constituir las piezas textuales como objetos de estudio de una o varias disciplinas, y que implican una confrontación con las formas tradicionales utilizadas para explicarlos y analizarlos (principalmente desde la literatura). Enseguida abordamos el aspecto del análisis textual desde las principales propuestas que han surgido en la lingüística del texto y el análisis del discurso.

Hacia un criterio de análisis: ¿géneros, tipos o clases de textos?

Como hemos dicho, los problemas de la intergenericidad, intermedialidad e intertextualidad se presentan en el análisis disciplinario o multidisciplinario de una unidad discursiva, ya que no necesariamente presentan un problema para la creación o la interpretación del texto. O sí, en dado caso, implican un problema en estos ámbitos, ésta es una situación que siempre ha existido en la comunicación y no forma parte de las nuevas condiciones sociales y culturales. Hasta la fecha existen discusiones sobre si la *Celestina* debe considerarse una novela o no; la iconografía habría trabajado con intermedialidades

desde hace siglos (interpretar los temas de la pintura o de la escultura en relación con los textos bíblicos, históricos o mitológicos en que se fundamentan, así como los símbolos que permiten distinguirlas), el saber humanístico del Renacimiento floreció gracias a lo que llamamos intertextualidad. Sin embargo, el que crea no lo hace en función del andamiaje teórico de la intermedialidad, intertextualidad o intergenericidad, sino de sus necesidades comunicativas y de los recursos de los que históricamente dispone.

Clases y géneros textuales

Desde el punto de vista de Coseriu, no podría sostenerse la idea de hibridación o de desviación, pues el género sería un rasgo común histórico, que sirve como base a ulteriores creaciones que se modificarían con el tiempo, pero que permiten todavía el reconocimiento de un individuo histórico, el texto:

Porque es propio de los individuos históricos presentar continuidad y presentar en todo momento rasgos que ya tenían antes y que seguirán teniendo y que pueden desaparecer, en principio totalmente, aunque en lo empírico no ocurre casi nunca. Gracias a estos rasgos continuos existen los individuos históricos: un pueblo, un estado, y un género literario que puede llegar a ser muy distinto al final de lo que fuera en un momento inicial.⁸

En el planteamiento anterior, el autor articula la diacronía lingüística con la textual, por lo que asimila la continuidad histórica de una lengua con las posibilidades de producción discursiva, entendiendo las transformaciones internas no como un cambio dado, sino como un proceso. Por ello se establece la primacía de los textos sobre las clases. Para Coseriu, las clases son ulteriores a la hermenéutica de los textos, ya que éstas surgen del conocimiento particular de los individuos, y no éstos de una clase abstracta impuesta inicialmente como modelo. Así, al registro y ordenación de la multiplicidad infinita de textos concretos, a partir de la base de ciertas características compartidas por varios o muchos de ellos, es a lo que el lingüista rumano denomina clases de textos. Esta primera ordenación no permite explicar ni caracterizar el contenido de cada uno de los ejemplares que la componen, únicamente constituye un

⁸ Coseriu, *Lingüística del texto...*, 255.

primer tipo de clasificación que parte de la observación de ciertas especificaciones de los individuos textuales. De ello surgen vastas clases textuales: textos periodísticos, literarios, administrativos, científicos, académicos, etcétera.

Este mismo planteamiento es compartido por Heinemann y Viehweger, quienes consideran que los hablantes tienen una capacidad comunicativa sobre las estructuras globales que rigen la comunicación textual y que sintetizan de la siguiente manera:

Los hablantes han conseguido en su actividad comunicativa un saber sobre clases de textos o saber de tipificación que los capacita para actuar en distintas esferas comunicativas, en tanto producen y entienden textos que pueden relacionar sistemáticamente con situaciones, contextos e instituciones. Es decir, los hablantes reconocen un aviso publicitario, una intimación judicial, una clase magistral, etcétera.⁹

Por otra parte, estaría el estudio genealógico de los textos, una visión diacrónica, y desde esta perspectiva Coseriu ubica el concepto de género, particularmente el literario. Así, para este lingüista no sería posible el desarrollo de una teoría “científica” de los géneros, sino únicamente una historia, en la cual lo importante es cómo se han desarrollado algunos rasgos a partir de otros y de qué modo.¹⁰

Óscar Loureda considera el concepto de género como una identificación intuitiva de los hablantes de las características esenciales de los textos que permiten clasificarlos: “Desde el punto de vista de los rasgos esenciales, los hablantes perciben los géneros como *modelos ideales intuitivos aglutinadores paradigmáticos de los caracteres necesarios de todos los textos de una misma naturaleza*”.¹¹

De acuerdo con Loureda, las características de los géneros son cuatro: 1) construcciones ideales, es decir, no son textos concretos, sino modelos; 2) intuitivos, su distinción no se basa en rasgos objetivos impuestos, más bien son fruto de la contemplación de la realidad inmediata; 3) son aglutinadores paradigmáticos, lo que implica que son modelos excluyentes, entre los cuales los hablantes pueden y deben elegir; 4) los distinguen una serie de rasgos

⁹ Heinemann y Viehweger citados en Guiomar Ciapusio, *Tipos textuales* (Buenos Aires: Eudeba, 1994), 18.

¹⁰ Coseriu, *Lingüística del texto...*, 258.

¹¹ Óscar Loureda Lamas, *Introducción a la tipología textual* (Madrid: Arco/Libros, 2003), 37.

esenciales comunes a todos los elementos de una misma naturaleza, y ello permite reconocer una acción discursiva concreta.¹²

En este planteamiento coincide Charaudeau, quien asegura que “un género, o un tipo, es una categoría determinada luego de un procedimiento *inductivo*, según las propiedades internas que caracterizan a ciertos objetos, y cuyas similitudes y diferencias permiten establecer agrupaciones y diferenciaciones”.¹³ Esto es, las características a partir de las cuales se lleva a cabo el proceso de clasificación están dadas por la observación de los objetos individuales que permiten determinar sus particularidades y agruparlos de acuerdo con las que son relevantes para su análisis. Pero, al igual que Coseriu, Charaudeau parte del supuesto de que es la existencia histórica de esos textos individuales lo que permite la generalización.

Género discursivo y estilo funcional

Entre las propuestas pioneras en la construcción del concepto de género discursivo, se encuentra la de Mijaíl Bajtín, quien hacia los años treinta del siglo pasado postuló ideas muy revolucionarias para la época, sobre las cuales se ha mantenido un importante andamiaje teórico en torno a la clasificación genérica de los textos.

Entre los principales aportes de Bajtín está la postulación de que las producciones lingüísticas están determinadas por las esferas de actividad humana en las que se producen, por lo que cada esfera social elabora tipos relativamente estables de enunciados que articulan cierto contenido temático, un estilo verbal y una composición o estructura. A estos tipos estables de enunciados es a lo que Bajtín denomina géneros discursivos.

Sin embargo, el mismo Bajtín problematiza la naturaleza del concepto de géneros discursivos y su utilidad operativa para el estudio:

Podría parecer que la diversidad de los géneros discursivos es tan grande que no hay ni puede haber un enfoque para su estudio, porque desde un mismo ángulo se estudiarían fenómenos tan heterogéneos como las réplicas cotidianas constituidas por una sola palabra, una novela en muchos tomos, elaborada artísticamente, una orden militar, estandarizada y obligatoria hasta por su entonación,

¹² *Ibid.*, 37-38.

¹³ Charaudeau, “Los géneros...”, 22.

o bien una obra lírica, profundamente individualizada. Se podrá creer que la diversidad funcional convierte los rasgos comunes de los géneros discursivos en algo abstracto y vacío de significado.¹⁴

El problema central, de acuerdo con Bajtín, es que las diferentes propuestas teóricas clasifican los géneros discursivos más por aspectos propios de los campos de enunciación que de las características lingüísticas de cada una de las creaciones. Por ello, propone una primera distinción (no funcional) en géneros primarios o simples y géneros secundarios o complejos. Los primarios son los que se emplean en la vida cotidiana, íntimamente vinculados con la realidad, con la interacción directa con otros y fuertemente ligados a una situación de enunciación.

Por otra parte, los géneros discursivos secundarios son “novelas, dramas, investigaciones científicas de toda clase, grandes géneros periodísticos, etc. —surgen en condiciones de la comunicación cultural más compleja, relativamente más desarrollada y organizada, principalmente escrita: comunicación artística, científica, sociopolítica, etcétera”.¹⁵

De acuerdo con Bajtín, los géneros primarios se insertan en la estructura de los secundarios, pero al hacerlo adquieren una resignificación, pierden su carácter autónomo y referencial, por lo que únicamente se explican a partir de la estructura compleja (por ejemplo, un diálogo o una carta dentro de una novela).

También Bajtín destaca la importancia del análisis conjunto de los géneros discursivos primarios y secundarios para comprender las formas como se relaciona el lenguaje con el devenir social: “La misma correlación entre los géneros primarios y secundarios, y el proceso de la formación histórica de éstos, proyectan luz sobre la naturaleza del enunciado (y ante todo sobre el complicado problema de la relación mutua entre el lenguaje y la ideología o visión del mundo)”.¹⁶ Por lo tanto, el autor enfatizará la importancia de no perder de vista el vínculo entre las generalidades de la enunciación lingüística y las particularidades de los géneros discursivos, pues soslayarlos conduce a una excesiva abstracción lingüística y rompe con el carácter histórico de las formas de enunciación; en sus palabras, “debilitan el vínculo del lenguaje con la vida”.¹⁷

¹⁴ Mijaíl Bajtín, *Estética de la creación verbal*, 10ª ed. Trad. de Tatiana Bubnova (México: Siglo xxi, 1999), 246.

¹⁵ *Ibíd.*, 247.

¹⁶ *Ibíd.*, 248.

¹⁷ *Ídem.*

Por tales motivos, Bajtín propone una conceptualización articuladora de los aspectos específicos de la enunciación y los estándares comunicativos de cada esfera comunicativa socialmente diferenciada, por lo que ubica su propuesta en el terreno de la estilística:

El vínculo orgánico e indisoluble entre el estilo y el género se revela claramente en el problema de los estilos lingüísticos o funcionales. En realidad, los estilos lingüísticos o funcionales no son sino estilos genéricos de determinadas esferas de la actividad y comunicación humanas. En cualquier esfera existen y se aplican sus propios géneros, que responden a las condiciones específicas de una esfera dada; a los géneros les corresponden diferentes estilos.¹⁸

Así, Bajtín vincula los aspectos formales con los sociales e históricos, a partir de la consideración de que la estabilidad de las unidades temáticas y ciertas estructuras composicionales implican tipos estilísticos de enunciados determinados. Con esta propuesta, se da un paso adelante entre las particularidades lingüísticas individuales, y los usos históricos y sociales de los textos, así como la “relativa estabilidad entre ellos”.

Los géneros desde la sociología del conocimiento

Por su parte, Susanne Günthner y Hubert Knoblauch, basados en las propuestas de la sociología del conocimiento, proponen tres criterios básicos en el desarrollo del concepto de géneros comunicativos: *a)* ofrecer una definición operativa de género, *b)* esbozar sus elementos estructurales y *c)* explicar el estatus metodológico.¹⁹ Con base en ello, consideran la definición operativa desde tres perspectivas distintas:

- a)* Funcionalmente, los géneros comunicativos se definen como una solución compleja prefabricada a problemas comunicativos recurrentes. Con “prefabricada” se refieren a que ciertas acciones comunicativas hacen probable la ocurrencia de ciertas formas discursivas.
- b)* Estructuralmente, un género puede ser definido como un patrón comunicativo complejo de elementos ubicados en tres distintos niveles estructurales:

¹⁸ Bajtín, *Estética...*, 249.

¹⁹ Susanne Günthner y Hubert Knoblauch, “Culturally Patterned Speaking Practices-The Analysis of Communicative Genres”, *Pragmatics*, no. 5 (1995): 7-9.

1. El nivel de la estructura interna, que comprendería rasgos verbales y no verbales, características morfosintácticas, elementos léxico-semánticos, variedades lingüísticas, registro, figuras retóricas, rasgos de contenido, superestructuras, modalidades discursivas y el medio o soporte.
2. El nivel situativo, que estaría determinado por fenómenos rituales, organización interactiva, marcos de participación, formatos y estatus de participación, por mencionar los más importantes.
3. El nivel de la estructura externa consideraría aspectos como ámbitos comunicativos (situaciones de comunicación: familia, pandillas, grupos feministas, partidos políticos, etc.), selección de las categorías sociales de los actores y la distribución institucional de los géneros (adecuación según los ámbitos sociales: relatos en juicios, ejemplos en clases, etc.).²⁰

Esta postura integra los aspectos formales que expresan los textos y las modalidades lingüísticas que los caracterizan con los aspectos sociales que los determinan, con lo cual muestran una visión integradora de lo formal, lo intencional, lo social y lo convencional.

Los géneros y su función cognitiva y social

Finalmente, desde un enfoque funcional, Michael Halliday postula el contexto de situación comunicativa como un regente de la interpretación semántica de los mensajes lingüísticos. A partir de ello, de acuerdo con el lingüista británico, sería posible explicar en forma sistemática la relación entre el lenguaje y el entorno, lo cual: “implica alguna forma de construcción teórica que vincule simultáneamente la situación al texto, al sistema lingüístico y al sistema social”.²¹ Con base en lo anterior, Halliday propone los componentes teóricos de la situación de la siguiente manera:

²⁰ *Ibíd.*, 11-20.

²¹ Michael A. K. Halliday, *El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y del significado*. Trad. de Jorge Ferreiro Santana (México: Fondo de Cultura Económica, 1982), 186.

- 1) La acción social. Es aquella que se activa en un momento determinado y que tiene una importancia y significación socialmente reconocibles, en la cual el texto desempeña un papel que tradicionalmente se denomina “asunto”. A la acción social Halliday la identifica también con el término de *campo*.
- 2) La estructura de papeles. Todo acto comunicativo implica que los participantes asuman un papel socialmente significativo, que puede estar relacionado con atributos permanentes, pero también con los papeles específicos que se establecen en una circunstancia particular, los cuales se expresan y representan verbalmente. La estructura de papeles constituye el *tenor*.
- 3) Organización simbólica. Ésta asigna al texto una posición particular dentro de la situación, determina su función respecto de la acción social y la estructura de papeles, así como los recursos retóricos y el medio o conducto comunicativo. A esta organización le denomina *modo*.

De acuerdo con la propuesta teórica de situación de Halliday, el *campo* activa componentes funcionales semánticos derivados de la experiencia particular, el *tenor* se vincula con los aspectos semánticos institucionales y el *modo* se articularía con los elementos funcionales semánticos propiamente textuales. Así, en esta propuesta, el británico considera que el concepto de género sería un aspecto de lo que él denomina *modo*:

Los diversos géneros del discurso, incluso los géneros literarios, son las funciones semióticas específicas del texto que poseen valor social en la cultura. Un género puede tener implicaciones para otros componentes del significado: con frecuencia hay asociaciones entre algún género particular y algunas características semánticas particulares de tipo ideacional o interpersonal [...].²²

Siguiendo con los postulados de Halliday, y con el mismo enfoque funcional, Suzanne Eggins y J. R. Martin plantean su teoría de registro y género, cuya intención es identificar las variaciones textuales a partir de las características lingüísticas y la manera en que el contexto se proyecta en los textos y definen una actitud del hablante sobre aquello que expresa. Los autores sintetizan su método como se indica:

²² *Ibíd.*, 189.

En primer lugar, se concentran en el *análisis* detallado de la variación de las características lingüísticas del discurso: es decir, una especificación explícita e idealmente cuantificable de las pautas léxicas, gramaticales y semánticas del texto. En segundo lugar, las aproximaciones a la teoría de registro y género intentan *explicar* la variación lingüística, tomando como referencia la variación en el contexto, es decir, establecen conexiones explícitas entre características del discurso y variables críticas del contexto social y cultural en el cual el discurso se realiza. *Registro y género* son los conceptos técnicos empleados para explicar el significado y la función de la variación entre los textos.²³

Para estos analistas, las estructuras textuales son una selección que hace el hablante de sus distintos recursos lingüísticos, con la finalidad de crear una representación de su intención y de los aspectos contextuales que motivan la producción discursiva.

Los tipos textuales

Por último, trataremos el concepto de tipo textual, que en ocasiones se usa como sinónimo de género. Sin embargo, hay aspectos útiles a considerar para plantear la diferencia entre ambos términos.

De Beaugrande y Dressler emplean el concepto de tipos textuales, partiendo del supuesto de que la construcción de una tipología textual debería basarse en los sistemas lingüísticos reales, en el momento en que ya se ha concluido el proceso de producción textual, con la finalidad de que se cierre la inevitable brecha inmanente entre los tipos lingüísticos ideales y las concreciones lingüísticas reales:

La tipología textual ha de relacionarse necesariamente con las tipologías de acciones y de situaciones discursivas [...]. Un comunicador no podría siquiera cumplir las normas de textualidad, a menos que evaluase la adecuación que presenta un tipo de texto determinado en relación con la situación en la que aparece.²⁴

En este sentido, se adhieren a una concepción tradicional de una tipología textual definida por procedimientos funcionales, es decir, partiendo de

²³ Suzanne Eggins y J.R. Martin, "Géneros y registros del discurso", en Teun A. van Dijk, comp., *El discurso como estructura y proceso. Estudios sobre el discurso*, vol. 1, *Una introducción multidisciplinaria*, 3ª reimp. (Barcelona: Gedisa, 2006), 340.

²⁴ Robert-Alain de Beaugrande y Wolfgang Ulrich Dressler, *Introducción a la lingüística del texto*. Versión española y estudio preliminar de Sebastián Bonilla (Barcelona: Ariel, 2007), 251.

la idea de que cada tipo textual realiza una contribución a la interacción comunicativa. Charaudeau define la tipología como:

Un principio de clasificación que resulta de un procedimiento *deductivo*. En vez de partir de una descripción de los objetos existentes, se parte de un conjunto de características que los definen como categoría y se hacen comparaciones con otros objetos que forman otras categorías, para proceder a un agrupamiento y a una distribución de las mismas, según parámetros diferenciadores.²⁵

Así, desde el punto de vista del autor, toda tipología presupone la existencia de objetos definidos por distintas características, que son las que finalmente se clasifican en función de algunas categorías y de la finalidad por la que se agrupan, lo cual permite que un mismo objeto pueda encontrarse en distintas clasificaciones. Las tipologías presuponen la existencia de géneros.

Una propuesta desde la lingüística del texto

Como hemos observado, el concepto de género textual es crucial para los procesos de producción, análisis e interpretación de las producciones comunicativas. No obstante, se ha señalado la imposibilidad de definir desde una única perspectiva la clasificación, ya que la producción textual implica estructuras lingüísticas funcionales (narración, descripción, argumentación, explicación, etc.), que permiten una puesta en discurso de las intenciones del enunciador, pero también implica una función social e institucionalmente reconocida; una actitud del hablante sobre aquello que dice y sobre a quién se dirige, por lo tanto una forma de interacción y, por último, una particularidad determinada por el estilo del autor, de la época y de la comunidad lingüística:

La individualidad de los textos no excluye la existencia de elementos comunes a varios textos diferentes, del mismo modo que la individualidad de las lenguas no excluye elementos comunes entre ellas. De este hecho resulta una primera tarea posible y razonable para la lingüística del texto: el registro y ordenación de la infinita multiplicidad de los textos concretos sobre la base de características comunes a varios (incluso a muchos) de ellos. Por esta vía se accede a la distinción de *clases de texto*.²⁶

²⁵ Coseriu, *Lingüística del texto...*, 152.

²⁶ *Ibíd.*, 255.

Sin embargo, cuanto más formales y estructurados sean los ámbitos comunicativos, más estables y limitadas serán las clasificaciones genéricas. El problema se agudiza cuando se incursiona en esferas sociales menos protocolizadas y más espontáneas, donde la creatividad individual, la normatividad y la protocolización disminuyen y se permiten digresiones más amplias. Muchas de estas formas comunicativas derivan de los entornos digitales mencionados al principio de este capítulo. En este contexto, resulta necesaria una propuesta que permita caracterizar los textos de una manera que haga posible una descripción global, la cual después posibilitaría clasificarlo en agrupaciones más amplias.

Desde nuestro punto de vista, Patrick Charaudeau sintetiza muchos de los planteamientos señalados en una descripción textual producto de una combinación de criterios: situacionales, discursivos y formales, lo cual facilita no sólo identificar las características de una producción lingüística, sino que también posibilita la explicación de las diferencias tipológicas dentro de un mismo género. Así, Charaudeau propone proceder de la siguiente manera:

- 1) Señalar la situación comunicativa (medio y forma de comunicación, relación entre participantes).
- 2) Determinar el objetivo del contrato situacional de los textos (instruir, informar, prescribir, explicar, argumentar, comprometer, expresar).
- 3) Establecer el modo como se pretende alcanzar el objetivo (narración, descripción, argumentación, explicación, silogismo).
- 4) Marcas lingüísticas (léxico, estructuras sintácticas, fraseología, registro, etc.).

Lo que propone este modelo es evitar que se plantee la cuestión de los géneros a partir de un único nivel y que se considere el resultado de la combinación entre distintos niveles combinados [...]. Evidentemente, este modo de clasificación subraya la complejidad de algunos casos, pero tiene al menos el mérito de mostrar, por este juego de combinaciones, los componentes de cada género.²⁷

Sobre todo, el cruce de estos elementos permite distinguir tipos textuales muy cercanos y dependientes de un mismo género, por ejemplo, qué distingue, dentro de los textos académicos, a un artículo especializado de un artículo

²⁷ Charaudeau, "Los géneros...", 40.

de divulgación, de un artículo didáctico; o clasificar la diferencia, dentro de los discursos políticos, de aquel que es un discurso de campaña, de un discurso parlamentario o un discurso político televisado.

Consideraciones finales

Lo que queda claro es que el concepto de género implica la imbricación de distintos niveles de análisis, perspectivas y enfoques que posibilitan una gran cantidad de clasificaciones, por lo que es importante que sea uno consciente de la perspectiva teórica que se emplea y, ante todo, de la finalidad que persigue el estudio: ¿qué se quiere describir?, ¿qué se pretende explicar? y ¿para qué se busca analizar el texto?

Finalmente, debemos decir que, después de ver la dificultad de definir el concepto de género, los términos de intergenericidad, intermedialidad o intertextualidad explican menos de lo que pretenden, y particularmente el primero resulta dudoso, pues, como hemos visto, el género requiere de una estabilidad histórica y un alto grado de identidad para distinguirse, por lo que la intergenericidad no puede ser una categoría de análisis. En determinado caso, es factible plantear la existencia de un tipo mixto que puede asignarse a uno u otro género, aunque en su estructura se dé la hibridación con otro. La intermedialidad puede afectar los aspectos formales del lenguaje, pero no la clasificación genérica: un cuento narrado, escrito o filmado se sigue percibiendo como un cuento. Por último, la intertextualidad es el fenómeno más frecuente, en el sentido como lo describen De Beaugrande y Dressler: “El término intertextualidad [...] se refiere a la relación de dependencia que se establece entre, por un lado, los procesos de producción y de recepción de un texto determinado y, por el otro, el conocimiento que tengan los participantes en la interacción comunicativa de otros textos anteriores relacionados con él”.²⁸

La intertextualidad es un fenómeno objetivo y subjetivo, ya que si bien en la producción hay una referencia directa (cita, plagio) o indirecta (alusión, cameo o guiño, parodia) a otros textos, es necesario que el intérprete reconozca esa referencia para que la intertextualidad cumpla su cometido.

²⁸ De Beaugrande y Dressler, *Introducción a la lingüística del texto*, 249.

No obstante, las posibilidades de análisis textual son tan amplias como los métodos que se han desarrollado para ello, las disciplinas que se emplean en su abordaje y la infinidad de intereses, talentos y capacidades que los investigadores aplican en su interpretación. Los ensayos contenidos en este volumen son el mejor ejemplo y compendio del potencial que tiene el diálogo disciplinario y textual.

Fuentes

BAJTÍN, M.M.

1999 *Estética de la creación verbal*, 10ª ed. Trad. de Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI.

BEAUGRANDE, ROBERT-ALAIN DE y WOLFGANG ULRICH DRESSLER

2007 *Introducción a la lingüística del texto*. Versión española y estudio preliminar de Sebastián Bonilla. Barcelona: Ariel.

CAMPÁS MONTANER, JOAN

2016 *Aprender a leer y escribir en la Galaxia Internet*. Barcelona: Fundación para la Universitat Oberta de Catalunya (FUOC), en <<https://drive.google.com/file/d/0B4Crc7Z-XUDUdm5Bdl9saGRIRUE/view>>, consultada el 21 de mayo de 2018.

CASTELLS, MANUEL

1999 *La era de la información: economía, sociedad y cultura*, vol. 1, *La sociedad red*; vol. 2, *El poder de la identidad*; vol. 3, *Fin de milenio*. Trad. de Carmen Martínez Gimeno. México: Siglo XXI [1996].

CHARAUDEAU, PATRICK

2012 “Los géneros: una perspectiva sociocomunicativa”, en Martha Shiro, ed., *Los géneros discursivos desde múltiples perspectivas: teorías y análisis*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.

CIAPUSCIO, GUIOMAR

1994 *Tipos textuales*. Buenos Aires: Eudeba.

COSERIU, EUGENIO

2007 *Lingüística del texto. Introducción a la hermenéutica del sentido*. Madrid: Arco/Libros.

EGGINS, SUZANNE y J. R. MARTIN

2006 “Géneros y registros del discurso”, en Teun A. van Dijk, comp., *El discurso como estructura y proceso. Estudios sobre el discurso*, vol. 1, *Una introducción multidisciplinaria*, 3ª reimp. Barcelona: Gedisa.

ESTEBAN NAVARRO, MIGUEL ÁNGEL

1995 “Fundamentos epistemológicos de la clasificación documental”, *SCIRE* 1 (enero-junio), en <<https://ibersid.eu/ojs/index.php/scire/article/view/1035/1017>>, consultada el 29 de mayo de 2018.

GÜNTNER, SUSANNE y HUBERT KNOBLAUCH

1995 “Culturally Patterned Speaking Practices-The Analysis of Communicative Genres”, *Pragmatics*, no. 5.

HALLIDAY, MICHAEL A.K.

1982 *El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y del significado*. Trad. de Jorge Ferreiro Santana. México: Fondo de Cultura Económica (FCE).

LOUREDA LAMAS, ÓSCAR

2003 *Introducción a la tipología textual*. Madrid: Arco/Libros.

MUNGARAY LAGARDA, ANA MARCELA

2005 “Sujetos virtuales de conocimiento: los retos de la información en el hipertexto”, *Revista Electrónica de Investigación Educativa*, vol. 7, no. 1, en <<http://redie.uabc.mx/vol7no1/contenido-lagarda.html>>, consultada el 21 de mayo de 2018.

SHIRO, MARTHA, ed.

2012 *Los géneros discursivos desde múltiples perspectivas: teorías y análisis*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.

DONDE EL GÉNERO FRONTERIZO, EL *ROAD MOVIE* Y EL CINE DE MIGRACIÓN SE FUNDEN

Graciela Martínez-Zalce

OBJETIVO: dar un panorama del género fronterizo, y al revisar las concepciones de *road movie* y de cine de migración encontrará los puntos en que estos dos últimos se entrecruzan con el primero.

ACTIVIDAD: *Frozen River* (*Río helado*, Courtney Hunt, 2008),¹ en la cual se encuentran rasgos de los tres géneros. Las categorías de análisis serán el espacio y el estereotipo, con base en las características temáticas de dichos géneros cinematográficos. El artículo concluye que los géneros coexisten, según las necesidades del relato.

La frontera entre México y Estados Unidos ha proveído una gran cantidad de reflexiones, tanto a las ciencias sociales como al estudio de los fenómenos culturales. Sin embargo, las fronteras alrededor del mundo, a pesar de la globalización, han vuelto a formar parte del discurso, debido a la intensidad de la migración internacional y al conservadurismo que fomenta una refronte-rización palpable en la proliferación de muros entre países.

Entre los discursos culturales que estudian estos fenómenos, se encuentra el del cine fronterizo.² Por supuesto, el primer elemento que caracteriza a este género es que los personajes se sitúen en una zona limítrofe (de

¹ *Frozen River*. Dir. por Courtney Hunt (Estados Unidos, Harwood Hunt Productions/Cohen Media Group, 2008).

² Debemos la definición de cine fronterizo a Norma Iglesias [*Entre yerba, polvo y plomo* (México: Colef, 1995)], aunque hoy día existen ya varios textos que han aportado precisiones y agregados a aquella primera definición. Véase Graciela Martínez-Zalce, *Instrucciones para salir del limbo. Arbitrario de representaciones audiovisuales de las fronteras en América del Norte* (México: CISAN-UNAM, 2016), donde existe un análisis más detallado de este mismo texto fílmico que, de hecho, es la base para éste; Aleksandra Jablonska, *Cristales del tiempo: pasado e identidad de las películas mexicanas contemporáneas* (México: UPN, 2009), y Juan Carlos Vargas y Graciela Martínez-Zalce, coords., *Cine y frontera. Territorios ilimitados de la mirada* (México: CISAN/UNAM-Bonilla Artigas, Pública Cultura, 2014).

cualquiera de los dos lados de los países a los que divide), o que el relato aluda a ésta; pero también puede ser que hable de migrantes que habitan esa zona, a partir de haber traspasado la frontera, o que esté filmada en la zona fronteriza, aunque no se refieran a ésta.

El cine fronterizo tiene que ver con el espacio, concebido como un lugar que se construye a partir de las relaciones sociales, culturales, políticas y económicas de sus habitantes. Así pues, aquello que se relata en las películas, que clasificaríamos como cine fronterizo, sucede en esos espacios intersticiales entre dos países que, en muchas ocasiones, comparten una cultura híbrida y se constituyen como una región.

Entonces, en relación con lo temático, el cine fronterizo, al situarse en el espacio entre dos naciones, nos muestra una serie de implicaciones sociales, económicas, territoriales y políticas que nos remiten a significados simbólicos: otredad, hibridación, separación y punto de encuentro. El cine fronterizo se refiere a los confines de los países que se encuentran, pero que, simultáneamente, al encontrarse frente a frente, se confrontan; retrata lo limítrofe, lo colindante, lo que separa a un Estado-nación de su vecino. Debido a lo anterior, este cine tiene que ver con las identidades nacionales, pero también con las regionales.

La construcción del espacio fronterizo implica subrayar rasgos que caracterizan y, al mismo tiempo, diferencian la región. Lo importante para el género es la manera como este espacio se representa en el cine. En general, debido a la naturaleza de los acontecimientos fílmicos, cuya unidad base es la de un significante eminentemente espacial —la imagen—, se inscriben siempre dentro de un espacio singular. Gaudreault y Jost lo denominan el estuche situacional que contiene al cuadro situacional en el que se inscribe la narrativa.³ Pimentel ha afirmado que sin espacio no hay relato.⁴ Pero, en el cine, el espacio siempre está presente, sin importar cuál sea el encuadre que se elija. En el relato fílmico existe la posibilidad de retratar directamente los espacios fronterizos, o de reconstruirlos con la intención de hacerlos reconocibles para los espectadores.

Según Martin, la imagen cinematográfica análoga restituye exacta y totalmente lo que se le presenta a la cámara, y la grabación que ésta realiza de

³ André Gaudreault y Jost François, *El relato cinematográfico. Ciencia y narratología*. Trad. de Núria Pujol (Barcelona: Paidós, 1995), 89.

⁴ Cfr. Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción* (México: UNAM/Siglo XXI, 2001).

la realidad es, por definición, una percepción que, en el caso del retrato de las fronteras, se presenta como objetiva —a pesar de que se le haya seleccionado y encuadrado con anticipación—. ⁵ Así pues, con esa misma vocación realista a la que se refiere Martin, en gran parte del cine fronterizo existen, como parte del relato, señales de tráfico, garitas de migración, banderas y signos cartográficos, los cuales aluden o remiten al espacio territorial, geográfico.

El *road movie* también se relaciona con el espacio, aunque de distinta manera: se trata de relatos de viaje. El género, quintaesencialmente estadounidense, tiene como escenario central a las autopistas; los personajes se desplazan en automóviles descubriendo la geografía del país, mientras que, simultáneamente, se descubren a sí mismos.

Durante décadas, el género se caracterizó por tener como protagonistas dúos que viajaban de un punto A a un punto B, en un tiempo cronológico determinado por el punto de partida y el de llegada. Tanto el coche como la carretera eran espacios donde los personajes llevaban a cabo otro tipo de viaje: el del autoconocimiento y el del crecimiento personal; es decir, el cambio de paisaje y de entorno sociocultural era paralelo al que experimentaban los viajeros.

En la actualidad, el género ha tenido cambios que corresponden a las diferencias en los flujos de personas por el territorio americano y a la movilidad en la época de la globalización. Uno de los más importantes es que no sólo sucede dentro de los límites del territorio estadounidense. Una manera muy útil en que se le ha analizado es desde el concepto de cronotopo. A partir de éste, el camino puede leerse desde distintas perspectivas: tomándolo como un escenario que favorece, mientras los protagonistas recorren las rutas; tanto los encuentros entre personajes como la cascada de acciones que sucede con aquéllos, leyéndolo como la vía para el escape (lo cual acontece cuando los protagonistas no pueden reintegrarse a sus vidas cotidianas después de lo que les ha sucedido en el camino), o como un espacio al que se encuentran anclados y del cual desearían salir (aunque no pueden) y, entonces, ven cómo los demás pasan por él. En este género, la cámara se mueve con los protagonistas. Como ya se planteó, al confrontar nuevos espacios, los protagonistas experimentan distintas situaciones ligadas a ellos y se transforman; sus viajes representan una respuesta y, al mismo tiempo, reflejan las crisis

⁵ Marcel Martin, *El lenguaje del cine* (Barcelona: Gedisa, 1999), 26.

identitarias que sufren al encontrarse con los “otros”, que pueden ser de una nacionalidad o una etnia distinta.⁶

Después del 11 de septiembre de 2001, por ejemplo, el paisaje sociopolítico y cultural de las zonas fronterizas entre Estados Unidos y Canadá se transformó radicalmente, debido a que en aquel primer país se consideraba que la porosidad de la frontera con el vecino sería la causa de ataques a la seguridad nacional. Así, lo que anteriormente fuera una inmensa región fluida y sin vigilancia, se transformó; la necesidad de pasaportes y el refuerzo de las garitas de migración y aduanas entorpeció el anteriormente ágil paso de vehículos y personas.

La creciente movilidad humana transnacional, así como el endurecimiento de políticas migratorias, también se han visto reflejados en otra corriente más: la del cine de migración. Al menos en América del Norte, en las últimas décadas, el emigrante se ha convertido en el protagonista de múltiples historias que relatan ya sea el viaje o la llegada al país de acogida. También relatos del trayecto de personas que desean cruzar fronteras, debido a conflictos políticos, a la violencia o a la pobreza del país expulsor; en ellos, sin embargo, es necesario que se cuestione la relación entre la política y la estética,⁷ debido a que, en muchos medios, existe la tendencia a estereotipar a los inmigrantes y a las minorías, así como a estigmatizarlos, o incluso criminalizarlos en caso de que su estancia en el país de acogida sea irregular.⁸

En el cine de migración se conjugan tanto los imaginarios, como las representaciones sociales y artísticas de los migrantes, y, en un fenómeno de ida y vuelta, los personajes se construyen con base en las percepciones que se tienen de aquéllos, mientras que, a su vez, construyen imágenes de los que se convertirán también en parte de la percepción que se tenga de ellos.⁹

Aquí es, pues, el punto donde convergen estos tres géneros: en el espacio y en la movilidad, y así es como se analizará el texto elegido.

⁶ Wilfried Raussert y Graciela Martínez-Zalce (eds.), *(Re)Discovering 'America'/(Re) Descubriendo 'América', Road Movies and Other Travel Narratives in North America/Road movie y otras narrativas de viaje en América del Norte* (Tréveris: WVT Wissenschaftlicher/Bilingual Press, 2012), 1-18.

⁷ T.J. Demos, *The Migrant Image. The Art and Politics of Documentary During Global Crisis* (Durham: Duke University Press, 2013).

⁸ Augie Fleras, *The Media Gaze. Representations of Diversities in Canada* (Vancouver: UBC, 2012).

⁹ Aaraón Díaz Mendiburo y Andrea Meza, *Tú, migrante* (México: CISAN-UNAM, 2017), 9-13.

Frozen River (Río helado, 2008)

Dirigida por Courtney Hunt, es un ejemplo de película en la que los tres géneros se encuentran. Esta película fronteriza, sobre el camino y la migración, recrea una compleja zona en la frontera sur canadiense con la del norte estadounidense, donde se funden los ríos Grasse, Racquette con el San Lorenzo. Asentamiento indígena en el cual se han encontrado vestigios que datan de hace nueve mil años. Massena y Akwesasne (la reservación mohawk de St. Regis), en el estado de Nueva York, fueron sitios de caza, pesca y comercio de pieles y cobre. La comunidad —explica la página de Internet del condado— se estableció en 1792, cuando una persona arrendó tierras —Nikentsiake (“donde viven los peces”, en lengua mohawk)— a los indígenas canadienses que las habían recibido como parte de un tratado y recibió como nombre el apellido de un general de Bonaparte. Akwesasne tiene límites con las provincias canadienses de Ontario y Quebec. Los mohawk consideran que su territorio es uno solo, que su comunidad se extiende a lo largo y ancho de éste y tienen derecho a transitarlo; es decir, de cruzar libremente la frontera entre las dos naciones, como lo han hecho desde 1794, amparados por el Tratado Jay.

Este estatus que se les da a las “primeras naciones”, en la actualidad, con el endurecimiento de la frontera entre Estados Unidos y Canadá, debido a los problemas de seguridad, por un lado, y a las restricciones migratorias, por el otro, promueve una situación ambigua respecto de los ciudadanos pertenecientes a la nación mohawk, y una relación compleja con los demás habitantes de esta región fronteriza. Hunt construye un relato de una zona fronteriza ambigua distinta de las demás, pues no existe para algunos de sus pobladores en lo que a Estados nación se refiere, pero simbólicamente sí, ya que su forma de vida los diferencia de los ciudadanos, tanto estadounidenses como canadienses, en lo social, cultural y político.

El título de la película se relaciona precisamente con el territorio: en la región existe un río que en invierno se congela. Este indicio puede servirnos como la primera pista para el análisis: además de las fronteras que los Estados nación establecen para diferenciarse entre sí, existen otras que son naturales. En este caso, se trata de una frontera de agua, un río caudaloso y lleno de fuerza, que, en una primera toma (mínima), es nuestra introducción a la diégesis, como contextualización de los personajes, por medio de la descripción del

paisaje regional; el norte del continente americano se define por tener inviernos cruentos, gélidos.

En la secuencia de créditos, además de estos, tenemos, una detallada descripción del entorno fronterizo. Música instrumental de guitarras —extradieética— acompaña a la cámara que retrata una ruta que va del norte al sur, y que consta de una reja en el acotamiento de la carretera que simboliza la división entre los dos países; un puente, que connota la unión entre dos espacios; el tráfico de tráileres (es decir, el tránsito de mercancías favorecido por acuerdos como el TLCAN) y automóviles; la garita de migración del lado estadounidense, con una bandera y semáforos, y que sólo es una referencia visual del lugar, pero que no tiene ninguna importancia (más que por aquello que significa) en el desarrollo del relato, y las señales de tránsito con flechas que apuntan a diversas direcciones.

Uno de esos señalamientos anuncia la división política por medio de una bienvenida al país y una serie de advertencias relacionadas con lo que implica cruzar una frontera: cuando se está en el puerto de entrada a Massena, Nueva York, se requiere de una inspección de los vehículos; los individuos que van dentro deben de preparar una identificación para presentarla a los oficiales de Migración y Aduanas; además, deben declarar todos los artículos que hayan adquirido fuera de Estados Unidos. Para el ingreso, se requiere detenerse, atender las advertencias, someterse a la vigilancia y a la fiscalización de vehículos y bienes. Por supuesto, superar todos estos requerimientos de inspección, declaración e identificación garantiza el ingreso documentado, regulado o “legal”.

Esta primera escena nos provee con la posibilidad de interpretar la película desde el espacio, el viaje y la movilidad: aquello que permite que los tres géneros confluyan.

Como perteneciente al género fronterizo y al *road movie*, los señalamientos de dirección y los identificadores locales son parte fundamental de la diégesis, pues permiten la localización de los personajes en un espacio contextual definido e identificable: el pueblo fronterizo de Massena. Hay otros señalamientos que connotan la condición regional, como los letreros que indican el camino a las plantas industriales o al puente que lleva a Canadá; otros, con un significado diferente, no señalan la ruta, sino que definen a la comunidad como territorio indígena: “Land of the Mohawk”. Toda la señalización que la cámara encuadra como contexto de la historia, como el espacio diegético, va

proveyendo de herramientas al espectador para descifrar la región. Además, va construyendo el espacio poblado tanto por los ciudadanos estadounidenses como por los habitantes de la reserva indígena. De esta forma, la introducción nos ha dado un fundamento para conocer las implicaciones legales de vivir en la región fronteriza.

La nación no significa lo mismo para los mohawks que para los estadounidenses; por tanto, la frontera no existe para una parte de la comunidad y, para la otra, es triple, porque no sólo divide a dos Estados nación, sino además a una nación ancestral que estaba asentada en ese espacio mucho antes.

En un segundo momento, aparecen las dos protagonistas del relato. Ray, la mujer blanca, se nos presenta como una metonimia de la decadencia económica de esta zona fronteriza, mediante un acercamiento que va de las manos tatuadas a la cara pálida y maltratada por el frío; se trata de una mujer madura, que fuma y llora. La desesperación de este momento será la característica principal del personaje. Durante esta presentación, el relato plantea el impulso que generará las acciones para reunir a las protagonistas. Ray pagó un enganche de mil quinientos dólares por una casa prefabricada. Al terreno donde vive, han llegado a entregársela. Puesto que no tiene el resto para liquidarla, no se la dejan. Los dos hijos de Ray miran a los hombres que se llevan la casa. Ray supone que el padre de los niños, un apostador, robó el dinero para jugárselo en el casino de la reserva y, para reclamarle, toma el auto para intentar encontrarlo en un espacio que se gobierna con leyes distintas a las de ella.

Trabajando allí se encuentra a Lila, la mujer indígena que es la segunda protagonista del relato. Lila, quien tiene problemas graves de la vista, vive marginada de su comunidad, se ve obligada a emplearse en el casino al quedar viuda porque su marido murió ahogado en el río; en consecuencia, su suegra se apropió de su pequeño hijo, por lo que vive en constante revancha, apropiándose de lo que puede, puesto que la vida la ha despojado de todo.

En una zona de crudísimos inviernos, ambas mujeres viven en casas rodantes, carentes de aislamiento; es decir, viven en condiciones infrahumanas, en vehículos que fueron diseñados para viajar de manera cómoda, no para ser habitaciones permanentes, lo cual es una ironía, porque el desarrollo de la historia tendrá que ver con el viaje para que las protagonistas puedan dejar de vivir en los remolques.

Para sobrevivir, Lila comete actos ilegales; a su vez, Ray se convertirá en su cómplice. La marginación y la pobreza reúnen a estos personajes para que

lleven a cabo un recorrido en el que, además, ayudarán a otros a completar su propia travesía. Un par de “polleras”, traficando con migrantes indocumentados por la frontera de agua que se congela y se convierte en un camino donde no hay vigilancia ni autoridad que las frene. Es, entonces, en el emprendimiento de esta aventura que los tres géneros confluirán.

El contexto, a pesar de ser distinto por el estatus ciudadano de cada una de las protagonistas, es similar para las dos, ya que ambas son cabezas de familia, tienen empleos que no requieren calificación (y, por tanto, la remuneración es mínima); además, padecen las inclemencias del clima, lo que las sitúa en condiciones muy parecidas. El carro será el vínculo entre ellas. Las transmisiones de radio del auto son otro de los referentes de la vida regional; son banda sonora intradiegética, que emite *C Tribe Radio* y que es otra de las maneras de contextualización de la película, puesto que da noticias sobre la región, la vida comunitaria y el clima.

Debido a la confluencia de los tres géneros cinematográficos, el automóvil es un elemento fundamental en el desarrollo del relato: dentro de éste, las mujeres viajan de un lado al otro de la frontera traficando humanos. En esos trayectos, se conocen y llegan, desde una distancia que no se supera del todo, a apreciarse; el trayecto modifica sus puntos de vista con respecto a la frontera y a la migración, pero, por su negocio, el automóvil es el instrumento de su trabajo ilegal, en el cual cobran considerables cantidades de dinero por esconder en la cajuela a ciudadanos de otras nacionalidades (que carecen de pasaporte y visa) para que ingresen a territorio estadounidense.

El cine fronterizo se caracteriza porque, en muchas ocasiones, retrata el crimen y la violencia asociados con el contrabando. Estos temas están presentes en *Frozen River*, sin embargo, tanto los tópicos fronterizos como los motivos del viaje y la migración tienen un matiz diferente al de las películas con las que comparten género. Es sabido que muchos de los migrantes transnacionales provienen de países expulsores porque no encuentran empleos para sobrevivir.

En este sentido, Ray y Lila comparten con su carga esta misma característica: ellas se ven obligadas a viajar de un lado a otro de la frontera porque deben cubrir las necesidades básicas de sus familias y no encuentran otra manera de lograrlo. Violan la ley por la misma razón que aquellos a quienes auxilian para violar esa misma ley. Las protagonistas de la película de Hunt se ven orilladas al crimen por puro pragmatismo; el tráfico de personas es su negocio y

su nivel de éxito se basa en sus diferencias étnicas y de condición nacional. Lila puede ser una efectiva traficante porque, para su pueblo, la frontera que divide a dos países no existe; Ray lo logra ya que, siendo blanca y anglosajona, puede transitar sin suscitar las sospechas de los guardias fronterizos.

Las fronteras que señalamos antes no sólo están en el territorio. Enfrentarse a la otredad también implica endurecer las fronteras culturales y sociales o cruzarlas. Éstas serían fronteras simbólicas y, para descubrirlas, resulta útil analizar los diálogos entre las protagonistas, los cuales nos permiten descubrir las distintas ideologías heredadas de sus comunidades de origen: la de los ciudadanos estadounidenses blancos y la de los nativos indígenas.

En el momento en el que deben cruzar la frontera, atravesando el río que se ha convertido en un camino sólido y congelado, con los migrantes escondidos en la cajuela, Ray afirma que no cruzará; Lila le responde que no se preocupe, que no hay hielo negro (el que se resquebraja con el peso); de proseguir, estarían en Canadá —Ray lo hace notar—. Para Lila eso no importa, puesto que se trata del territorio mohawk, ya que la reserva se extiende a las riberas del río. Ray pregunta qué sucedería si las detecta la patrulla fronteriza, pero Lila insiste en que la frontera no existe. Lila alega que la única otra manera de atravesar es por el puente, por donde no podrían hacerlo, puesto que Ray lleva una pistola, además, alega que no viajará hasta que los migrantes no salgan de la cajuela.

Entonces, Lila la tienta ofreciéndole la mitad de la paga y la insta a arrancar. Sin embargo, Ray no está convencida y piensa que no debe llevar a los migrantes al otro lado de la frontera, puesto que estaría cometiendo un crimen; Lila insiste en que la frontera no existe y que se trataría de libre comercio entre dos naciones, a lo que Ray responde que la reserva no es una nación. Lila pone fin a la disputa ordenándole que inicien el viaje.

En la ruta, acompañando al auto que viaja de un punto al siguiente, las tomas de los avisos refuerzan esta controversia entre las protagonistas, que deriva de dos puntos de vista distintos de concebir a la nación, a la región: uno de ellos dice “Peligro”, el otro “Gracias por haber visitado la tierra de los mohawk”.

Los trayectos reúnen, forzosamente, a las protagonistas y el peligro al que tanto ellas como su carga están expuestos, las hace sensibilizarse. Ya que el espacio es fundamental tanto para el género fronterizo como para el *road movie*, es importante notar el contexto en el que sucede el viaje y se cruza la frontera. Las protagonistas realizan sus recorridos de noche, cuando crece la amenaza

del medioambiente. La oscuridad, por supuesto, subraya la clandestinidad de los viajes.

La película es una crítica a la pobreza que caracteriza a determinadas zonas, curiosamente las orillas de Estados Unidos, un país que promete la prosperidad a todos aquellos que lleguen buscando una vida mejor y sean capaces de construir su sueño americano. En este punto es donde el cine de migración también se cruza con los otros dos géneros: las carencias económicas ocasionan que dos mujeres, por falta de oportunidades, se vean orilladas a trasladar de un país a otro a personas que buscan emigrar, precisamente por falta de oportunidades. A partir de las peripecias que sufren en el camino, las protagonistas se van humanizando en la medida que humanizan a las personas que son su carga y, aquí, se cumple otra característica del *road movie*: la transformación de los personajes a lo largo del camino.

El racismo juega un papel central en el desarrollo de las protagonistas que, sin conocerse, desconfían una de la otra —porque, históricamente, sus comunidades han tenido enfrentamientos—; la mujer blanca, además, desconfía de los quebequenses que enganchan a los migrantes, y de los migrantes porque son diferentes a ella. Ésta es otra característica, como vimos, del cine fronterizo —la confrontación con el otro— y del *road movie* —la de la construcción del espacio a partir de los personajes que lo habitan—.

El racismo también resulta una pieza indispensable para la resolución del conflicto. Durante su último viaje, en esta última secuencia del cruce de ida y vuelta, Ray y Lila se ven obligadas a abandonar el territorio de la reserva y, entonces, ya se encuentran viajando “ilegalmente” en un país extranjero; con lo cual, además, la película iguala los dos lados de la frontera cuando subvierte la idea de Canadá como país multicultural, receptor de migrantes. Cuando las autoridades las descubren, ya su transformación se ha completado y Ray decide entregarse, pues es cierto que el sistema de justicia es menos severo con los ciudadanos estadounidenses de raza blanca.

La convergencia de los géneros cinematográficos y el estudio de una película con base en dicha confluencia nos permiten descubrir, en primer lugar, la complejidad del relato a partir de la construcción de los espacios en éste y, en segundo, la diversidad que configura las regiones fronterizas. La frontera, el río helado, es simultáneamente un lugar contextual y un referente simbólico; la película lo presenta como una metáfora de la porosidad, la fluidez subyacente y el peligro.

Debido al tema connotado del endurecimiento de las políticas que criminalizan a los inmigrantes irregulares, la frontera se presenta como un lugar donde la extranjería estigmatiza a los personajes y las diferencias se subrayan. En este contexto de endurecimiento de las fronteras territoriales, *Frozen River* es un ejemplo de cómo, por la necesidad de desarrollar un relato, la convergencia de los géneros es necesaria y resulta muy efectiva para comunicarnos a través de un tono de tensión constante, la paradoja que se vive en una zona que es y no es la división entre dos países.

Fuentes

ALBERS, GRETCHEN y ZACH PARROTT

2006 “Jays Treaty”, *The Canadian Encyclopedia*, en <www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/jays-treaty/>, consultada el 22 de junio de 2018.

DEMOS, T. J.

2013 *The Migrant Image. The Art and Politics of Documentary During Global Crisis*. Durham: Duke University Press.

DÍAZ MENDIBURO, AARAÓN y ANDREA MEZA, eds.

2017 *Tú, migrante*. México: CISAN, UNAM.

FLERAS, AUGIE

2012 *The Media Gaze. Representations of Diversities in Canada*. Vancouver: UBC.

GAUDREAU, ANDRÉ y FRANÇOIS JOST

1995 *El relato cinematográfico. Ciencia y narratología*. Trad. de Núria Pujol. Barcelona: Paidós (Paidós Ibérica).

IGLESIAS, NORMA

1995 *Entre yerba, polvo y plomo*. México: Colef.

JABLONSKA, ALEKSANDRA

2009 *Cristales del tiempo: pasado e identidad de las películas mexicanas contemporáneas*. México: UPN.

JACKSON, JOE

2015 “A Native American Nation Divided”, *Al Jazeera*, en <<https://www.aljazeera.com/indepth/features/2015/01/native-american-nation-divided-20151710544289875.html>>, consultada el 22 de junio de 2018.

MARTIN, MARCEL

1999 *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa.

MARTÍNEZ-ZALCE, GRACIELA

2016 *Instrucciones para salir del limbo. Arbitrario de representaciones audiovisuales de las fronteras en América del Norte*. México: CISAN, UNAM.

MASSENA.US

2018 “Massena, New York”, en <massena.us>, consultada el 22 de junio de 2018.

MAZA PÉREZ, MAXIMILIANO

2014 *Miradas que se cruzan. El espacio geográfico de la frontera entre México y los Estados Unidos en el cine fronterizo contemporáneo*. México: Bonilla Artigas/ITESM/Conacyt/Iberoamericana Vervuet.

PIMENTEL, LUZ AURORA

2001 *El espacio en la ficción*. México: UNAM/Siglo XXI.

RAUSSERT, WILFRIED y GRACIELA MARTÍNEZ-ZALCE, eds.

2012 *(Re)Discovering ‘America’/(Re) Descubriendo ‘América’, Road Movies and other Travel Narratives in North America/Road movie y otras narrativas de viaje en América del Norte*. Tréveris: WVT Wissenschaftlicher/Bilingual Press.

VARGAS, JUAN CARLOS y GRACIELA MARTÍNEZ-ZALCE, coords.

2014 *Cine y frontera. Territorios ilimitados de la mirada*. México: CISAN, UNAM/Bonilla Artigas (Pública Cultura).

Filmografía

Frozen River

2008 Dir. por Courtney Hunt. Estados Unidos: Harwood Hunt Productions/Cohen Media Group.



MÁS EXTRAÑO QUE LA FICCIÓN: EL GÉNERO EN LA POSMODERNIDAD, LA CAPACIDAD DE CAMBIAR LA HISTORIA

Víctor Manuel Granados Garnica

OBJETIVO: analizar el papel metaficcional de los géneros como modificadores de la trama del relato.

ACTIVIDAD: a partir de la exhibición del filme, detectar y comentar cómo se modifican rasgos genéricos con resultados en la trama del relato.

La teoría ha dado cuenta de las múltiples funciones que la división genérica de la literatura, el cine y de otras disciplinas ha cumplido y cumple en la creación, recepción, estudio o en el aparentemente simple ordenamiento de las obras artísticas (también disciplinas científicas y sociales, como el periodismo, echan mano de su propia clasificación genérica, con más o menos los mismos fines).

Este texto es una propuesta didáctica para problematizar y poner el asunto del género en la mesa de trabajo, particularmente en lo que se refiere a su uso estético. Analizaré, pues, un caso en el que la clasificación genérica se sale de las funciones tradicionales que la noción ha cumplido desde sus orígenes conocidos. Esto sucede en la película *Más extraño que la ficción* (*Stranger than Fiction*), cinta estadounidense dirigida por Marc Forster en 2006.

¿Para qué sirven los géneros?

Si se trata de revisar cómo se agregan nuevas posibilidades de uso a nociones como los géneros, lo primero que estamos obligados a hacer es puntualizar sus funciones habituales. Rick Altman señala que existen dos tipos de funciones derivadas del pensamiento clásico: “Mientras que Aristóteles pretende ante todo describir las obras de arte existentes, adoptando en ocasiones la perspectiva del crítico y abordando en otros casos la problemática de los poetas

y su público, la principal preocupación de Horacio era prescribir las formas apropiadas de la escritura poética”.¹

Para el ordenamiento de esas mismas funciones, parto de que, en cualquier disciplina artística, haciendo abstracción de todas las particularidades que la hacen ser arte, estamos frente a un fenómeno comunicativo: alguien, en algún momento, utiliza un medio físico determinado para construir un mensaje que será percibido por otro individuo (y por sí mismo en el mismo o en otro momento distante) a través de cualquier sentido: la vista, el oído, el tacto, incluso el gusto o el olfato.

Tenemos, pues, como en todo acto comunicativo, dos individuos que cumplen un papel diferente a través de la relación que se establece por y en torno a un mensaje. La simpleza de este esquema permite advertir que la noción de género cumple con diferentes funciones para cada uno de los anteriores elementos comunicativos básicos. Pensémoslo entonces en ese orden.

El género y el autor (emisor)

Tomando en cuenta que todo emisor también puede ser receptor en cualquier momento, quien elabora un mensaje se encuentra frente a una serie de decisiones —conscientes o inconscientes— acerca de cómo hacerlo. Aunque poco supiera sobre qué es un género, es claro que acudirá a los modelos conocidos para hacer algo más o menos parecido a ellos. De esta manera, quien escribe puede inclinarse por la poesía, por el cuento, la novela o el texto teatral; quien hace una película define si trabajará con los recursos del *western*, el melodrama, la comedia ranchera o el documental. En función de esa decisión, la información (hechos, personajes, espacios, acciones) será determinada y ordenada de acuerdo con los modelos elegidos, acercando a características genéricas lo que se está produciendo.² Naturalmente siempre ha existido la posibilidad de transgredir, combinar y hasta de crear nuevas variantes genéricas, pero siempre existen caminos trazados previamente por otras obras.

¹ Rick Altman, *Los géneros cinematográficos*. Trad. de Carles Roche Suárez (Barcelona: Paidós, 2000), 20.

² Respecto de la fuerza de las concepciones genéricas, desde su perspectiva académica, Hernadi afirma: “Tengo muy pocas posibilidades de discutir unas convenciones genéricas particulares incitando a los escritores a producir y a los lectores a aguardar unos tipos de obras determinadas”. Paul Hernadi, *Teoría de los géneros literarios* (Barcelona: Bosch, 1978).

Diríamos que incluso el género ha sido y sigue siendo una forma de auto-definición de los propios creadores; les permite identificarse como cuentistas, novelistas, poetas, dramaturgos; o como directores de *thrillers*, documentalistas, directores de ciencia ficción. En este sentido, cabe señalar que en la literatura —y quizá por la mayor diferencia de estructura que existe entre los grandes géneros (poesía, narrativa y drama)— es más común que los autores se sujeten a un género, aunque se den la oportunidad de explorar otros en algunas obras. En el cine, eso sucede básicamente con la gran división entre el género documental y los géneros de ficción; pero entre estos últimos la movilidad de los directores de cine es más amplia, pues son pocos los cineastas que se resisten a incursionar en distintos géneros y subgéneros, con la consabida posibilidad de múltiples excepciones notables.

El género y el lector/espectador (receptor)

Para nuestro papel como lectores (de obras literarias, vale precisar) y como espectadores de cine, el género también es una herramienta básica en nuestro camino como receptores. El *poder* del género sobre los receptores se manifiesta en la inevitable selección o discriminación de lo que se quiere ver o leer. En ese sentido, además del género, la selección de una obra estaría condicionada por su temática, por la cercanía o distancia del autor, por su nacionalidad, por la afinidad ideológica con el autor, por la publicidad en torno a la obra o a la cinta, entre otros. Sin embargo, un factor que sin duda se toma como básico para entrar o no a una sala de cine, para adquirir un libro y emprender la lectura, es su género.

El gusto por un género cinematográfico o literario no es otra cosa que la aceptación y el disfrute de las convenciones que lo constituyen. En sentido opuesto, el no aceptar esas convenciones, y considerarlas artificiosas, inútiles, sin sentido, aburridas o innecesarias, determinará el evitar, de antemano, las obras que pertenecen a ese género. En alguna medida, podría decirse que el rechazo de una obra no depende de la afinidad de ideas, el gusto de un tema o la identificación con el autor, ni siquiera de la originalidad o genio que hay en aquélla, por lo común depende en mayor medida del gusto o disgusto por sus características genéricas.

El género y el mensaje

Evidentemente, el de *género* es un concepto que se refiere a una abstracción que se concretiza cuando nos relacionamos con esos objetos específicos que son los textos, las películas y los libros en nuestros ejemplos. Ahora bien, fuera de la acción de su autor o su lector, las obras no son sino materia inerte que contiene una serie de signos “en espera” de ser nuevamente descifrados. No obstante, en ese lapso de inexistencia como mensaje inserto en un proceso comunicativo “vivo” (durante su escritura y lectura), los textos tienen una existencia física —ahora también virtual— innegable; y algo hay que hacer con ellos. A diferencia de los mensajes del lenguaje hablado cotidiano, que se construyen, se emiten, se reciben y desaparecen (cuando no son grabados, claro).

A pesar de que pueda pensarse como la parte menos literaria del proceso, la utilidad de las clasificaciones genéricas es central en el ordenamiento del mundo literario o cinematográfico en diversos ámbitos, como el comercial o el académico.

El inmenso mundo de la literatura y el cine —de las artes en su conjunto— requiere no sólo de su lectura y su relectura; su manejo y consumo demanda también un ordenamiento. Además de la pertinencia de su ordenamiento temporal y espacial (por años, por países, por culturas o por corrientes), su ordenamiento genérico es fundamental. Esto, porque permite establecer vínculos con obras que, independientemente de todo lo anterior, guardan una relación íntima, debido a sus características genéricas, sin menoscabo de que sean de países lejanos y culturas distantes. Por supuesto, tanto para las ventas como para su estudio, por poner dos extremos, la organización genérica es fundamental.

Por todo lo anterior, con variantes y transformaciones en su concepción y su funcionalidad, el ordenamiento genérico del arte ha sido una constante por lo menos desde la antigüedad griega. Ya Aristóteles en su *Poética* hablaba de la poesía épica, la poesía lírica y el drama.

Un punto relevante es el hecho de que, desde siempre, las barreras genéricas han sido transformables y maleables, a partir de la misma existencia de nuevas maneras de escribir, combinando y experimentando. Así han surgido y desaparecido géneros y subgéneros en una evolución que se relaciona íntimamente con cada época.

El género cruza la frontera diegética

A finales del siglo xx, la posmodernidad dio una vuelta de tuerca más a la evolución del arte, poniendo en el centro de sus construcciones (narrativas, pictóricas, visuales, auditivas, etc.) su propia naturaleza. En no pocas ocasiones se ha hecho de las convenciones y de las formas de una disciplina materia temática de sus propias obras. Lo anterior en consonancia con la característica posmodernista de proponer la transgresión de todo tipo de fronteras. En el caso que presentamos, se trata del rebase de las fronteras de la funcionalidad de un elemento fundamental del mundo literario: el género. Central, sí, pero agente externo a los universos diegéticos creados en las obras, a sus mundos narrativos.

En la cinta *Más extraño que la ficción* se transgrede el precepto del género como elemento ajeno al mundo de los personajes, por lo común absortos en el desarrollo de sus propias vidas y de sus vicisitudes, sin considerar que sus destinos están en buena medida predeterminados por su pertenencia a un género; es decir, el personaje vive su melodrama, su comedia o su tragedia, sin reparar en que sus acciones conducen, de manera prácticamente inevitable, a un destino común, a un destino genérico. Los personajes trágicos, pongamos por caso, viven su destino atendiendo a las circunstancias que le rodean en su universo ficticio, pero nunca se cuestiona que su destino está determinado porque deben cumplir con el género de la obra que habitan. En el caso de transgresiones genéricas, en las que no se cumpla el destino genérico, los personajes tampoco estarán conscientes de que transgreden esas fórmulas de composición. Cabe decir que los entramados genéricos incluyen la naturaleza de los personajes, los espacios, los modos discursivos, el uso de verso o la prosa, entre otros; sin embargo, el argumento es un elemento fundamental para la definición genérica.³

En la película que nos ocupa, esta barrera entre el universo de la ficción y el mundo de la teoría literaria queda rebasada. El género se convierte en un elemento que juega contra la vida del protagonista, considerándolo él mismo como un elemento amenazador de su propia existencia, en una suerte de arma que apunta directamente contra sí mismo. En términos de Greimas,

³ Julio Neveleff, *Clasificación de géneros literarios* (Buenos Aires: Ediciones Novedades Educativas, 1999), 19.

el género se convierte en un actante, es decir, una unidad sintáctica de la gramática narrativa de un relato, en elemento “que cumple o sufre el acto independientemente de toda determinación”.⁴ Veamos cómo sucede esto.

Harold Crick es un agente fiscal que vive una vida monótona que va bien con su profesión, con los espacios que habita y hasta con su mente educada para hacer cálculos en todo momento, sobre sus pasos, sus utensilios, sus horarios, sus movimientos cotidianos.

Una extraña anomalía narrativa convierte a Harold en personaje de una escritora bloqueada para dar fin a su nueva novela. Al pasar de su máquina de escribir al papel, las palabras de Karen Eiffel se convierten realidad en el mundo de Harold. No habría nada más allá de una narración enmarcada (una historia dentro de otra historia), a no ser porque la ficción que desarrolla Eiffel se materializa de inmediato en una vida, la de Harold, que habita el mismo universo que el suyo. Autora y persona-personaje comparten la ciudad, las calles, el mundo, la gente que conocen en común, como el profesor de literatura. El momento climático se produce cuando ellos se encuentran y se dan cuenta de la extraña paradoja: habitar el mismo universo y ser uno personaje de la otra. Por sí mismo este tema da para ensayar sobre las aristas que implica en la estructura narrativa. Característica que, por lo demás, había sido trabajada ya por autores como Unamuno en su novela *Niebla*.

No obstante, para nuestros fines —el tema del género—, la cinta ofrece otras particularidades interesantes que describo enseguida. Al enterarse de que su vida es parte de una ficción, Harold entra en crisis porque en el relato —que él mismo oye en su cabeza mientras Eiffel escribe— se entera que está a punto de morir. Ante esta eventualidad y luego de buscar la ayuda de dos psicólogos, obtiene el diagnóstico de que padece esquizofrenia, y al solicitar una recomendación extrema le sugieren que debe consultar a un experto en literatura, porque lo que hace la voz que escucha es narrar su vida.

Después de un inicial desinterés por parte del profesor de literatura Jules Hilbert, quien señala que se trata de un asunto de psicólogos, al mencionar Harold la frase “Poco sabía el...” o “No se imaginaba...”,⁵ frase llena de implicaciones a futuro para cualquier personaje, que es repetida por la voz narradora, el profesor decide investigar lo que sucede al agente fiscal.

⁴ Algirdas Julius Greimas, *Semántica estructural* (Madrid: Gredos, 1987), 265.

⁵ Traducciones posibles de “Little did he know...”.

Hilbert comienza indagaciones para entender el relato que vive Harold. Al saber que la voz ha anunciado su muerte, toma por primera vez una acción que tiene que ver con el género: “lo que hay que saber es si vive en una tragedia o en una comedia; si está en una novela de Calvino está al día en la literatura, si es una comedia, vive; si es una tragedia, muere”. El reto inicial de este particular héroe es descubrir el género de su historia (escrita por Eiffel), si es una comedia o una tragedia. Hilbert explica las características de éstas a Harold, haciendo hincapié en lo fundamental del final de ambas: en la comedia el protagonista sufre, pero al final vive, en tanto que en la tragedia inevitablemente muere. Para Harold, un hombre completamente ajeno a la literatura y a la teoría literaria, saber qué género es la historia que habita es cuestión de vida o muerte.

Al mismo tiempo, el trabajo y la rutina de Harold como agente fiscal se ven modificados cuando visita la panadería de Ana Pascal para realizar una auditoría. Ana tiene una vida completamente opuesta a la existencia fría y rígida del funcionario de hacienda; ella tiene un trato cálido con sus clientes, su manera de pensar privilegia los sentimientos y la solidaridad entre la gente.

El trabajo de fiscalización de la panadería une el camino de los personajes por las visitas de auditoría que le hace Harold. Sin embargo, desde el primer día queda deslumbrado por la simpatía de Ana, quien inicialmente lo odia por ser un “recaudador de impuestos”. Ante la disyuntiva de admirar a alguien que lo odia, y preocupado por el anuncio de su muerte por la narradora, Harold emprende una investigación genérica durante su trato con Ana para saber si su muerte es inminente o si tiene posibilidad de salvarse. Se presenta en la panadería con una pequeña libreta para registrar sus observaciones: en una hoja anota si lo que sucede es trágico, y en la opuesta lleva el registro de lo cómico.

El resultado de su exploración genérica es abrumador, su fallida combinación de auditor y admirador de Ana Pascal (debido a su torpeza, pues intenta pagar con dinero las galletas que a manera de guiño le prepara Ana Pascal al final de su jornada) le permite concluir una cosa al despedirse de ella: “Esto seguramente no le importa, pero creo que estoy en una tragedia”, al tiempo que revisa su hoja de tragedia saturada de marcas y la de comedia casi vacía. Al salir a la calle, la lluvia oscurece aún más la noche por la que Harold, acompañado por una melancólica melodía, se escurre literalmente entre su soledad.

Confirmado el género de su historia y dando como inminente su muerte, Hilbert le sugiere detenerla por completo, dejar de hacer cualquier cosa

para que la narración pare y evite así el final trágico. Entonces Harold se encierra en su departamento y espera solucionar así el problema. Sin embargo, la trama lo sigue hasta su casa con hechos inverosímiles, como el ataque de una máquina para demolición que por una confusión de direcciones destruye la fachada de su departamento y amenaza golpearlo en el mismísimo sillón de su sala.

Es evidente que, como en la tragedia griega, resulta imposible que el héroe escape de su destino, su sino lo seguirá, así se mude de ciudad, abandone su familia o se encierre en su departamento para evitar la fatalidad. Aunque sólo conocerá a Eiffel más adelante, ella puede entretejer desde su máquina de escribir los acontecimientos más extraños para que el héroe no escape a su destino; el propio Hilbert se lo hace saber cuando Harold acude a decirle lo sucedido en su departamento: “Sufrir un accidente y tener seguro de vida es una coincidencia. Recibir una letra por error, podría ser parte de una trama. Ser parte de una construcción que será demolida por error es por completo otra cosa. Harold... usted no controla su destino”.

Ante tal evidencia del poder del relato que habita en la cabeza de Harold, y de que lo que vive es una inevitable tragedia, la solución de Hilbert es simple y sin retorno, no hay forma de oponerse a la narradora: “Así que haga lo que siempre ha querido hacer”. El género que cree vivir determina entonces las acciones del personaje.

En los siguientes días Harold abandona su trabajo y se dispone a hacer lo que siempre quiso hacer, tocar la guitarra; además, conseguir lo que apenas acaba de descubrir, pero que desea con todo su corazón: el amor de Ana Pascal. Si bien el enamoramiento puede pensarse como un suceso común por el encuentro de dos personajes en cualquier historia, la determinación de cambiar la forma de vida se produce por una certeza literaria, una certeza genérica, para ser más precisos.

De esta manera, la autorreflexión sobre el asunto del género, específicamente a través del protagonista, resulta fundamental para lo que está sucediendo en la propia historia. Un elemento tradicionalmente extradiegético orilla al personaje a desechar su estilo de vida anterior para descubrir las posibilidades de otra manera de ser, la propia narradora nos los deja saber cuando Harold aprende a tocar la guitarra:

Con cada acorde más fuerte, Harold Crick se volvió más insistente en lo que quería, y por lo que estaba vivo, Harold no volvió a comer solo. Ya no volvió a contar

sus cepilladas. No volvió a hacerse el nudo de la corbata, no volvió a preocuparse por el tiempo que le llevaba todo. Ni volvió a contar sus pasos hasta la parada del autobús. En vez de eso, Harold hizo lo que le aterrorizaba antes, eso que había eludido de lunes a viernes durante tantos años, eso que las implacables letras de numerosas canciones le decían que hiciera. Harold Crick vivía su vida.

Como es evidente, el asunto del género deja de ser un factor externo, del cual el protagonista ignora su existencia, o simplemente no lo consideraba importante dentro de su vida. En el caso de *Más extraño que la ficción* el asunto del género de la historia de Harold Crick se convierte en central para el devenir del personaje, para la trama del relato. Además, el héroe se verá beneficiado por el apoyo de un ayudante singular, cuando se trata de aventuras en las que se juega la vida, nada menos que un profesor universitario de literatura.

Un tanto de manera inconsciente, la escritora Eiffel se presenta como la oponente que Harold debe descubrir, enfrentar y vencer. Sin embargo, cuando Harold la encuentra y lee la historia que ella escribe —que es su propia historia— el asunto del género se convierte otra vez en asunto decisivo: Harold se da cuenta de que lo que ha estado viviendo puede ser una gran historia si se trata de una tragedia (aunque formalmente se trata de una novela, no de un texto dramático), es decir, donde el héroe muere como una suerte de castigo ineludible.

Ante la posible trascendencia literaria de la obra si se concluye trágicamente, el héroe se da por vencido. Harold acepta el destino, su muerte y sus acciones se dedican a despedirse de la vida, viendo películas con Ana, dándole consejos para tomar ventajas sobre Hacienda. Nuevamente, una cuestión literaria determina el pensamiento y el actuar del protagonista, aunque esta vez con resignación.

Como se advierte en el anterior análisis, la cuestión del género, en el caso de *Más extraño que la ficción*, va más allá de las tradicionales delineadas al inicio de este texto. Una noción de la teoría literaria y cinematográfica (artística en general), —el género y específicamente la tragedia— salta de su carácter externo para convertirse en lo que Greimas identificaría como *actante*, es decir, en un elemento no necesariamente personaje que cobra relevancia central en el desarrollo de las acciones de los mismos personajes.

En cuanto a su esfera de acción referida al inicio de este trabajo, evidentemente no está dentro en los ámbitos del escritor o del lector, sino del mensaje mismo, incluso no como algo que permita la clasificación y ordenamiento

de la obra (como vimos antes), sino como un elemento interno, una construcción hecha imágenes y diálogos, como el resto de elementos que integran el relato fílmico.

A fin de cuentas, no debemos olvidarlo, lo que vemos o leemos, así sean personajes, espacios, hechos, el tiempo mismo, no son sino construcciones, tienen el mismo sustento para existir: son erigidas con palabras, imágenes u otros recursos del cine. En esa medida, son elaboraciones absolutas del artista. En *Más extraño que la ficción* la idea de género existe en el mismo plano que personaje o espacio, por ello su interacción se da en la medida y en la forma que el autor lo decida, dándoles capacidad de influirse mutuamente, como sería en la relación entre el personaje y los espacios, el personaje y los objetos, el tiempo o, como en este caso, el concepto o idea de la tragedia.

Fuentes

ALTMAN, RICK

2000 *Los géneros cinematográficos*. Trad. Carles Roche Suárez. Barcelona: Paidós.

GREIMAS, ALGIRDAS JULIUS

1987 *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.

HERNADI, PAUL

1978 *Teoría de los géneros literarios*. Barcelona: Bosch.

NEVELEFF, JULIO

1999 *Clasificación de géneros literarios*, 1ª reimp. Buenos Aires: Ediciones Novedades Educativas.

Filmografía

Más extraño que la ficción (Stranger than Fiction)

2006 Dir. por Marc Forster. Estados Unidos, Columbia Pictures, Lindsay Doran. Guionista: Zach Helm. Actores: Will Ferrell, Maggie Gyllenhaal, Dustin Hoffman, 113 min.

EL AMANTE. UN ACERCAMIENTO A LA AUTOBIOGRAFÍA A TRAVÉS DEL FILME

Rodrigo Ávila Bermúdez

OBJETIVO: poner en relación los conceptos de autobiografía y autoficción, respecto de las versiones literaria y cinematográfica de *El amante*.

ACTIVIDAD: la revisión de los nudos originales de la novela con los presentes en el filme permite señalar las semejanzas entre el texto de Marguerite Duras y el filme.

El género de la autobiografía en los inicios del siglo XXI ha sido una tarea de profunda reflexión y, al mismo tiempo, una aventura fascinante. La autobiografía es hoy por hoy escurridiza y se vincula con “textos hermanos”: el diario íntimo, las memorias, la confesión o incluso el examen de conciencia. Una de las características más comunes de la autobiografía establece que es una obra de la madurez o de la vejez, y que sus autores son muy conocidos por muchos lectores antes de la publicación de la historia de sus vidas.¹ La experiencia autobiográfica no puede ser más casual, sobre todo en las últimas décadas del siglo XX, cuando el género se consolidó como una expresión literaria preferida de las sociedades contemporáneas.

En 1984, la escritora francesa Marguerite Duras (1914-1996) publicó su novela *El amante*,² con la que se hizo merecedora al Premio Goncourt y, poco tiempo después, la obra se convirtió en un extraordinario *bestseller* traducido a cuarenta y tres lenguas. Sin embargo, los alcances de la novela llegaron

¹ La escritora Agatha Christie escribió en su autobiografía: “Debería inventar una novela policíaca pero, con la emergencia natural que tiene todo escritor de escribir lo que no debe, siento deseos inesperados de redactar mi autobiografía. Me han dicho que les ocurre a todos, antes o después. Parece que me ha tocado el turno. Pensándolo bien, ‘autobiografía’ es una palabra demasiado solemne, que sugiere un estudio serio de la propia vida con nombre, fechas y lugares en orden cronológico; lo único que yo pretendo es meter la mano en el baúl de los recuerdos y sacar un puñado escogido de ellos”. Agatha Christie, *Autobiografía* (Madrid: Molino, 1978).

² Marguerite Duras, *L'amant* (París, Minuit, 1984). La obra está publicada en español por la editorial Tusquets, traducida por Ana María Moix.

hasta la pantalla grande cuando, en 1991, el director de cine Jean-Jacques Annaud decidió poner imágenes a las páginas de este libro que despertó el viejo debate sobre las relaciones entre el séptimo arte y la literatura.

La película *El amante*³ es la apasionada historia de amor y erotismo de una muchacha francesa de quince años y medio con un magnate chino, mucho mayor que ella, situada en la ciudad de Saigón, Indochina, a finales de los años veinte. Una mujer blanca y un hombre chino intentan amarse en un medio en el que sólo la transgresión a las reglas lo permite: ella es de recursos limitados; él, rico. Comparten la misma cultura occidentalizada: ella educada como cualquier mujer europea, y él, un chino educado en París. Hablan la misma lengua: el francés. Ella es una habitante nativa por el colonialismo francés; él, radicado ahí a raíz del expansionismo económico chino. La pareja habita la misma geografía. Sin embargo, él no podrá casarse con ella, debido a las costumbres chinas que el padre del amante impone a su hijo. El destino los separará: ella volverá a Francia con su familia y él permanecerá en Indochina para no volver a verse jamás.

Para llevar esta historia al cine era imprescindible contarla a través de la voz de su protagonista, de la misma manera en que está contada la novela: en primera persona. La acción con la que inicia la película es la escritura: la pluma deslizándose sobre las hojas, los cigarros consumiéndose en el cenicero y la foto de la joven protagonista, que contrasta con la voz *en off* de una mujer de setenta y siete años, de quien sólo percibimos algunos rasgos de su rostro:

Muy pronto, en mi vida, fue demasiado tarde. A los dieciocho años era ya demasiado tarde, a los dieciocho años envejecí. Fue un envejecimiento brutal, vi cómo se adueñaba de mis rasgos uno a uno. En lugar de asustarme, vi esa evolución de mi rostro con el mismo interés que habría despertado en mí, por ejemplo, la lectura de un libro. Ese nuevo rostro lo he conservado, ha mantenido los mismos contornos, pero la materia está destruida. Tengo un rostro destruido. Diré más. Tengo quince años y medio. El paso del traspasador por el Mekong [...].⁴

Al terminar este parlamento del guion, en el filme aparece, a manera de un *flashback*, un ferry antiguo sobre las aguas del río Mekong, donde la protagonista se nos presenta en toda su juventud.

³ *El amante*. Dir. por Jean-Jacques Annaud (Francia/Gran Bretaña/Vietnam: Pathé Distribution, 1991). Película basada en la novela autobiográfica de Marguerite Duras.

⁴ Annaud, *El amante*.

Durante el desarrollo de la película nos percatamos de que es casi imposible alterar cualquier elemento en esta adaptación, debido a su contenido autobiográfico que la convierte en ficción. George May menciona que

La autobiografía llega a ser autónoma como figura literaria: toma prestada la forma cronológica de la biografía y de la novela, y el orden de la narración en primera persona a las memorias.

[...]

De alguna u otra forma, toda autobiografía es un testimonio. La autobiografía es quizá la forma literaria en la que se establece la más perfecta armonía entre el autor y el lector. Es la necesidad de contemplarse a sí mismo la que incita por lo común al autobiografiado a escribir, es esa misma necesidad la que incita también al lector.⁵

Las anteriores reflexiones sobre la autobiografía y el tratamiento que se presenta tanto en la novela como en el filme generan las siguientes preguntas: ¿qué es verdad?, ¿qué es mentira?, ¿qué muestra u oculta la autora o el director? Estos cuestionamientos nos remiten a lo que algunos críticos determinan como *autoficción*, un subgénero de la autobiografía situado entre la autobiografía y la ficción. La autoficción pone en entredicho —o al menos eso parece— la separación de los géneros.⁶ Los autores escriben la mayoría de las veces en “clave autobiográfica”. Por ello, Manuel Alberca señala que:

Las inseguridades, los misterios y secretos serían argumentos ideales o motivos de la autoficción, en ellos ésta reencuentra su lugar dentro de la autobiografía más exigente, aquello que hace de la escritura un desafío para contar lo nunca antes contado, para comprender aquello que todavía no se había conseguido explicar, pero sin el discurso asertivo y totalizante de la autobiografía clásica.⁷

La historia que narra la novela *El amante* sucedió en 1929, y Marguerite Duras la escribió cincuenta y cinco años después; llegó al cine en 1991. La novela y el filme se crean en momentos diferentes, pero el sentido de la historia

⁵ George May, *La autobiografía* (México: Fondo de Cultura Económica, 1982), 73, 131.

⁶ “Las autoficciones no son rigurosamente nuevas. En el siglo xx están, por ejemplo, *Cómo se escribe una novela* de Unamuno [...]. Lo nuevo es la frecuencia y la cantidad con que se desarrollan en la actualidad estos relatos de interpretación ambigua, que tienden a abolir las fronteras entre lo vivido y lo inventado”. Anna Caballe, *Autobiografía y literatura árabe* (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002), 41.

⁷ Caballe, *Autobiografía...*, 52.

no cambia. Para identificar los elementos autobiográficos, tanto de la novela como de la película, se explican como se indica a continuación.

El incidente incitador

Es el encuentro de la muchacha y el chino en el ferry del río Mekong. La escena es descrita tal como la autora lo escribe en la novela:

En el transbordador, junto al autocar, hay una gran limusina negra con un chofer con librea de algodón blanca. Sí, el coche mortuorio de mis libros. Es el Morris Léon-Bollée [...]. En la limusina hay un hombre que me mira. No es un blanco. Viste a la europea, lleva el traje de tuser blanco propio de los banqueros de Saigón⁸ [...]. El hombre elegante se ha apeado de la limusina, fuma un cigarrillo inglés. Mira a la jovencita con sombrero de fieltro, de hombre, y zapatos dorados. Se dirige lentamente hacia ella. Resulta evidente: está intimidado. Al principio no sonrío. Primero le ofrece un cigarrillo. Su mano tiembla. Existe la diferencia racial, no es blanco, debe superarla, por eso tiembla. Ella le dice que no fuma, no, gracias.⁹

Primer punto de giro

La escena del beso a través de la ventana de la limusina no aparece en la novela y la autora únicamente se suscribe a decir: “Ocurrió muy pronto aquel día, un jueves. Cada día iba a buscarla al instituto para llevarla al pensionado. Y luego una vez fue al pensionado un jueves por tarde. La llevó en el automóvil negro”.¹⁰

Segundo punto de giro

El chino da una bofetada a la muchacha después de su comportamiento durante la cena con la aprovechada familia de la joven. Esta situación no aparece en la novela, jamás el chino la maltrata físicamente; sin embargo, la

⁸ Duras, *El amante*, 26.

⁹ *Ibíd.*, 44.

¹⁰ *Ibíd.*, 48.

escena es necesaria en el filme desde el punto de vista dramático, para conducirnos al siguiente punto.

Clímax

Se da a través de las escenas en secuencia de la suntuosa boda del chino y la mujer que su padre le impone. La protagonista observa todo el acontecimiento, con la promesa de verse después de la boda. El chino no llega al encuentro convenido y la muchacha permanece en la contemplación de un departamento sin muebles. Él se ha ido definitivamente. Marguerite Duras no habla de la boda del chino ni de la ritualidad como se expone en el filme. El lenguaje de la autora es todavía más sutil y se limita a decir:

Seguíamos yendo cada día al apartamento de Cholen. Él se comportaba como de costumbre [...], me duchaba con el agua de las tinajas y me llevaba a la cama [...]. Una vez fijada la fecha de la partida, incluso, lejana aún, y ya no podía hacer nada con mi cuerpo [...]. Su cuerpo ya no quería saber nada de la que iba a partir, a traicionar [...]. Se había decidido no volver a verse, pero no era posible, no había sido posible. Cada tarde lo encontraba delante del instituto, en su coche negro, la cabeza vuelta de vergüenza.¹¹

Final

Es la escena del barco que zarpa con la familia de la muchacha rumbo a Francia. Desde cubierta vemos a la protagonista dirigiendo la mirada hacia el puerto. El barco avanza y la cámara brinda la panorámica de la gente que despide al vapor y en la que aparece la limusina del chino. Marguerite Duras escribe:

Cuando el barco lanzó su primer adiós, cuando se levantó la pasarela y los remolcadores empezaron a arrastrarlo, a alejarlo de la tierra, también ella lloró. Lo hizo sin dejar ver sus lágrimas, porque él era chino y esa clase de amantes no debía ser motivo de llanto [...]. El gran coche negro estaba allí, con, delante, el chofer de blanco [...], ella estaba acodada en la borda, como la primera vez

¹¹ *Ibíd.*, 137-138.

en el transbordador. Sabía que la miraba. Ella también le miraba, ya no le veía, pero seguía mirando hacia la fortaleza del coche negro. Y después, al final, ya no le vio. El puerto se desdibujó y, después, la tierra.¹²

El lenguaje cinematográfico se remite a lo visual del recuerdo mismo, es decir, a lo autobiográfico de la novela de Duras. Sin embargo, como se explicó en los puntos anteriores, el director del filme también hace uso de la autoficción. La intertextualidad de la obra, tanto en la novela como en el cine, establecen esa necesidad de contar una “verdad” con dos miradas distintas, mas no contradictorias.

El diálogo en la película es sólo una leve afirmación de lo que ocurre entre los personajes:

La gente cree —dice Jean-Jacques Annaud— que lo más importante de una película son los diálogos. Pero, en *El amante*, los diálogos no eran un problema. Ya figuraban en la novela [...], por lo menos la mayor parte. El reto estaba en hacer que funcionara visualmente, es decir, contar una historia con imágenes, y ésta es la mejor faceta de Brach.¹³

Tanto en la novela como en el filme, los nombres de los personajes principales son desconocidos: la muchacha, el chino, y los secundarios: la madre, los hermanos, el padre del chino. Los personajes se muestran tan bien construidos que no resulta, en este caso, establecer una identidad nominal. Manuel Alberca observa que:

En apariencia, el nombre propio es un atributo personal arbitrario sin importancia, que nos compromete poco [...]. El [psicólogo] francés Gérard Macé dice que “el nombre propio contiene el laberinto completo de nuestra biografía y de nuestra genealogía familiar” y, por tanto, cabría apostillar que debajo de un pseudónimo se esconde o se intenta esconder un yo personal.¹⁴

En este caso, puede surgir una pregunta al lector común: ¿importa saber si la muchacha fue Marguerite Duras? Toda respuesta es válida en un texto de autoficción.

¹² *Ibíd.*, 139-140.

¹³ Gérard Brach y Jean-Jacques Annaud colaboraron en las películas *La búsqueda del fuego* (1981), *El oso* (1988), *El nombre de la rosa* (1986) y *Siete años en el Tíbet* (1997) (<<https://www.youtube.com/watch?v=uBh2F02map0>>).

¹⁴ Caballe, *Autobiografía...*, 43.

Por otro lado, las atmósferas son descritas en el libro y en el filme de manera realista, sin demasiados adornos ni ornamentos literarios: es la Indochina de los años veinte en la que nació Marguerite Duras y, por lo tanto, el “escenario dramático” donde se desenvuelven los protagonistas: el río Mekong, la ciudad de Saigón, la casa familiar, el barrio bajo de Cholen, la escuela de niñas, el pensionado. “No hay estaciones en ese país. Hay una estación única, calurosa, monótona, la larga zona cálida del sol ecuatorial”.¹⁵

Desde el punto de vista autobiográfico, para Marguerite Duras, la novela *El amante* era un álbum de fotografías. Era un comentario de todas las fotografías que conservaba de aquellos años en Indochina y en la novela lo describe claramente:

De vez en cuando mi madre decreta: mañana vamos al fotógrafo [...]. Nunca hacía fotos a los lugares, a los paisajes, sólo a nosotros, sus hijos, y la mayoría de las veces nos agrupaba para que la foto nos costara menos. Ya vieja, los cabellos blancos, también ella fue al fotógrafo, fue sola, se hizo fotografiar con su hermoso traje rojo oscuro y sus dos joyas, su largo collar y su broche de oro y jade, un trozo de jade engastado en oro. En la foto está bien peinada, ni una arruga, una imagen.¹⁶

Las imágenes fotográficas pretenden desvelar esta interrogación, pero, paradójicamente, aunque la fotografía es, según Roland Barthes, “el arte referencial por excelencia”, aquéllas resultan ser una pseudopresencia, algo que por su fijeza resulta premonición y constancia de la muerte. “Las fotos siempre dan cuenta de algo que fue, pero ya no es, de algo que existió, pero ya está muerto”.¹⁷

Son pocos los personajes que aparecen en la novela, sin embargo, uno de los que tiene mayor peso dramático es la madre de la protagonista:

Mi madre, maestra, desea enseñanza secundaria para su niña [...]. Desde mis primeros años escolares siempre oí esa cantinela [...], siempre vi a mi madre planear cada día el futuro de sus hijos y el suyo. Un día ya no fue capaz de planear grandezas para sus hijos y planeó miserias, futuros mendrugos de pan, pero lo hizo de manera que también tales planes siguieron cumpliendo su función, llenaban el tiempo que tenía por delante.¹⁸

¹⁵ Marguerite Duras. Dir. por Daniel Wiles y Alan Benson (Prod. Hilary Chadwick/N.J. Films for the Humanities & Sciences, 2006), en <<https://www.youtube.com/watch?v=-yBwwc6UDxg>>.

¹⁶ Duras, *El amante*, 118-121.

¹⁷ Caballe, *Autobiografía...*, 48.

¹⁸ Duras, *El amante*, 11-12.

En una entrevista hecha a Marguerite Duras en su casa, a las afueras de Francia, dijo:

Mi madre ahorró dinero durante quince, veinte años, siempre ahorraba mi madre para comprar tierras, en ese momento, el norte de Indochina estaba loteado por el gobierno y compró [...] invirtió todos sus ahorros en esa compra. La totalidad. Pero lo que no sabía era que, para tener una tierra cultivable, de buena calidad, tenía que sobornar a los funcionarios. Entonces, toda la Indochina blanca estaba corrupta. Así es como ella dio todos sus ahorros, le dieron la tierra, pero esa tierra era incultivable. Sembró, plantó arroz y el primer año el mar llegó al bungalow hasta el pie de la montaña que estaba a orillas del mar. Pero no se dio por vencida [...], construyó barreras de contención, luchó contra los elementos, pero el mar llegó igual. Mi madre enfermó, estuvo al borde de la muerte. Creo que se enfermó por furia frente a la injusticia. Tenía razones para morir.¹⁹

Años después, Marguerite Duras mencionaría a su madre en otros textos periodísticos:

Mi madre tenía los ojos verdes. Los cabellos negros. Se llamaba Marie Augustine Adeline Legrand. Nació campesina, hija de granjeros, cerca de Dunkerque. Tenía una hermana y siete hermanos. Estudió en la Escuela Normal de Magisterio, como becada, y enseñó en Dunkerque. Al día siguiente de una inspección, el inspector que había visitado su clase pidió su mano. El flechazo. Se casaron y se fueron a Indochina. Era entre 1900 y 1903 [...]. He escrito tanto sobre mi madre. Puedo decir que se lo debo todo. En la vida corriente, no hago nada que no hubiera hecho ella. Por ejemplo, mi modo de cocinar, de preparar el carnero con nabos, la ternera al vino blanco, esa gran afición a las provisiones que tengo, también la tenía ella [...]. Lo que me queda también de mi madre son algunos miedos, como el miedo a los microbios, con esa necesidad de desinfectar siempre. Viene de mi infancia colonial. Si mi madre era de gran inteligencia práctica, no se ocupaba en absoluto del interior de su casa. Como si no existiera. Como si la casa fuera algo provisional, una sala de espera. Pero cada día fregaba el suelo. Creo que nunca he conocido a alguien más limpio que mi madre.²⁰

Esta referencia es clara en la película en la escena donde la madre toca el piano, mientras los hijos y los criados descalzos lavan el piso de la casa aventando cubetas de agua al piso. Es una escena alegre, a pesar del duro ambiente familiar.

¹⁹ Wiles y Benson, *Marguerite Duras*.

²⁰ Marguerite Duras, *El mundo exterior* (Barcelona: Plaza y Janés, 1994), 259-260.

El desenlace de la película es redondo. Regresamos al presente. La mujer escritora de setenta y siete años aparece en su estudio en París. La vemos de espalda, sentada ante su escritorio, cuando recibe una llamada telefónica del amante:

Años después de la guerra, después de las bodas, de los hijos, de los divorcios, de los libros, llegó a París con su mujer. Él le telefoneó. Soy yo. Ella le reconoció por la voz. Él dijo: sólo quería oír tu voz. Ella dijo: soy yo, buenos días. Estaba intimidado, tenía miedo, como antes. Su voz, de repente, temblaba. Y con el temblor, de repente, ella reconoció el acento de China. Sabía que había empezado a escribir libros. Lo supo por la madre a quien volvió a ver en Saigón. Y también por el hermano menor, que había estado triste por ella. Y después ya no supo qué decirle. Y después se lo dijo. Le dijo que era como antes, que todavía la amaba, que nunca podría dejar de amarla, que la amaría hasta la muerte.²¹

Omar Halli menciona una clasificación de autobiografía sujeta a la “autoridad de la escritura”, es decir, escritos biográficos fugaces de quien narra la historia de su yo: “Se trata de la expresión de un texto o textos que reflejan la sensibilidad de la escritura representada por el autor. Ocupa un lugar especial en la cadena de creaciones anteriores y posteriores del autor. Revela la forma consciente de escritura propia de aquél. Narrativa de poetas, escritores, dramaturgos, etcétera”.²²

La anterior referencia es clara en la obra de Duras, al parecer nunca se miente en sus escritos, siempre hay “algo” autobiográfico en sus libros, sin necesidad de aclararlo previamente al lector. No existe la obligación de decir: “ésta fui yo”.

Para escribir una autobiografía, George May dice que hay que sobrepasar el simple punto de vista del desarrollo de la existencia, ponerle un orden a la vida. La vida no se debe contar tal como se vivió. Los capítulos de una autobiografía pueden ser temáticos o cronológicos: “ceder aquí y allá, a la asociación de ideas, a la fantasía, a la regresión”.²³ En *El amante*, Marguerite Duras asocia las ideas de momentos clave en su vida: va del presente al pasado, reflexiona, recuerda, hace referencia a otros hechos. El orden no importa mientras siga contando ese periodo de vida que le interesa rescatar.

El planteamiento de May nos hace otros cuestionamientos: ¿se puede recuperar la “verdad” de un pasado dentro de la ficción? La memoria también

²¹ Duras, *El amante*, 146.

²² Caballe, *Autobiografía...*, 32.

²³ May, *La autobiografía*, 80.

tiene límites, trampas, confusiones y olvidos, por lo que la autoficción puede referirse a decir: “os voy a contar mi vida, pero puede que os mienta”. Es ambigua la fórmula. Es como un ‘pacto autobiográfico’ entre el autor y el lector”.²⁴

Es posible establecer que la “verdad” es la que el propio lector fabrica en sí mismo de toda referencia externa que ayude a interpretar lo que el autor muestra en su escritura. Un lector de Marguerite Duras puede entender, ya sea a través de la letra en la novela o de la imagen del filme, el hecho autoficcional y preguntarse una y otra vez si la muchacha y el chino existieron en esa lejana época, en aquella Indochina, lo que se dijeron, en qué tono o con qué intención.

Muchos lectores sabrán que el amante chino de Marguerite Duras se llamó Lee Von Kim, quien efectivamente la localizó muchos años después en Francia, cuando ella era una escritora reconocida —como lo indica el final de la película y la novela—. También se comentó que el chino le dijo que aún la amaba. Lee Von Kim vivió con su esposa, formó una familia y murió en la misma ciudad de Vietnam, en la que Duras lo conoció.

Marguerite Duras no participó directamente en la producción de la película de Annaud, sin embargo, para los lectores existe siempre la referencia a la autora, ya sea la joven o la adulta, la mujer o la amante, la cineasta o la escritora: “No hay cine sin escritura, es decir, si el hecho de que la imagen es soportada por la escritura; primero se dice en la escritura”.²⁵

Finalmente, es posible establecer que la autobiografía es una escritura motivada en contar una verdad, pero, ¿cuál verdad? Ésa es precisamente la tarea del imaginario que todo subjetiva y condiciona:

Escribir es lo único que llenaba mi vida y la hechizaba. Lo he hecho. La escritura nunca me ha abandonado [...]. Rara vez he estado absolutamente sin amantes. Se acostumbran a la soledad de Neauphle. Y según su encanto a veces esta soledad les permitía que, a su vez, escribieran libros. Raramente daba a leer mis libros a esos amantes. Las mujeres no deben hacer leer a sus amantes los libros que escriben.²⁶

Y en la ambigüedad de la verdad o la mentira en un texto autobiográfico, la frase honesta de Marguerite Duras es contundente: “Nunca he mentado en un libro. Ni tampoco en mi vida. Excepto a los hombres”.²⁷

²⁴ Caballe, *Autobiografía...*, 53.

²⁵ Duras, *El mundo exterior*, 287-288.

²⁶ Marguerite Duras, *Escribir* (México: Tusquets, 1996), 17-18.

²⁷ *Ibíd.*, 35.

Fuentes

CABALLE, ANNA

2002 *Autobiografía y literatura árabe*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

CHRISTIE, AGATHA

1978 *Autobiografía*. Madrid: Molino.

DURAS, MARGUERITE

1997 *El amante*. Trad. de Ana María Moix. México: Tusquets (Andanzas, 15).

1996 *Escribir*. Trad. de Ana María Moix. México: Tusquets (Fábula, 136).

1994 *El mundo exterior*. Trad. de Manuel Serrat Crespo. Barcelona: Plaza y Janés.

1984 *L'amant*. (París, Minuit, 1984). La obra está publicada en español por la editorial Tusquets, traducida por Ana María Moix.

MAY, GEORGE

1982 *La autobiografía*. México: Fondo de Cultura Económica.

VALENZUELA, JAVIER

1992 “El estreno en Francia de *El amante* reabre la polémica entre cine y literatura”, *El País*, 30 de enero, sec. “Cultura”, en <https://elpais.com/diario/1992/01/30/cultura/696726007_850215.html>.

Filmografía

El amante

1991 Dir. por Jean-Jacques Annaud. (Francia/Gran Bretaña/Vietnam: Pathé Distribution, 1991). Película basada en la novela autobiográfica de Marguerite Duras. Actores: Tony Leung Ka Fai y Jane March.

Marguerite Duras

2006 Dir. por Daniel Wiles y Alan Benson (Prod. Hilary Chadwick / N.J. Films for the Humanities & Sciences, 2006), en <<https://www.youtube.com/watch?v=-yBwwc6UDxg>>.



EL COMLOT MONGOL: DOS VERSIONES GENÉRICAS DEL RELATO POLICIACO

Antonio Mejía Guzmán

OBJETIVO: comparar el ritmo narrativo de un mismo género en dos medios comunicativos diferentes.

ACTIVIDAD: mostrar la dosificación de la estructura narrativa policiaca en la novela y el filme homónimos.

Frecuentemente se encuentra un mismo texto en diferentes medios, cada uno sigue su propio lenguaje y, sin embargo, recrean el mismo relato. En la actualidad, abundan las adaptaciones cinematográficas que provienen de la literatura, el espectador que consume ambos productos guarda en su memoria una sola historia, con dos discursos que pueden tener algunas variaciones. Esto se debe a que la lectura es esencialmente memoria y se amplía en la medida en que va tejiendo redes entre textos.

La simple lectura conjunta de dos textos, o bien la incursión de un género en un medio diferente, sugieren una comparación que no sólo busque revisar cómo se realiza el traslado a medios y lenguajes diferentes, sino que permita valorar si la lectura en conjunto puede favorecer una modificación del significado del relato. Por esta razón, nos proponemos realizar un ejercicio de análisis para comparar la estructura narrativa policiaca en una novela y un filme. Para ejemplificar, partimos del caso de *El complot mongol* en su versión original, escrita por Rafael Bernal en 1969, y su adaptación al cine, dirigida por Antonio Eceiza de 1977.

Una red de lecturas

La lectura se trata de tejer redes, de poner el texto leído en relación con otros, donde la simple yuxtaposición modifica o amplía el sentido inicial hasta

alcanzar una interpretación global de los textos. El mecanismo propio de la acumulación nemotécnica permite que el lector pueda desarrollar competencias de comprensión a través de la comparación, pues así su visión se amplía a un conjunto de obras relacionadas o, mejor aún, a crear una relación entre ellas con base en su propia interpretación.

Generalmente se ha advertido que la literatura puede ser comprendida a partir del agrupamiento de sus fenómenos, a partir de las características, identidades o paralelismos que comparten: “Las redes textuales que surgen de las relaciones que se pueden establecer entre textos diferentes vienen de un sentido dialógico, en tanto que fenómeno comunicativo, entre entidades humanas dotadas de capacidad creativa e interpretativa”.¹ Esta red entre textos requiere un papel activo de parte del lector.

El lector es el agente que completa el circuito de comunicación en su papel de destinatario. La noción de “dialogismo” fue propuesta por Mijaíl Bajtín² e implica la existencia de un enunciado, relacionado con los de otras obras. Este concepto, que permite enlazar un texto con otro, implica que la intertextualidad es eminentemente un fenómeno de recepción y que depende del bagaje, la historia de vida y las competencias de cada lector.

El significado que cada lector tiene en su mente sobre un determinado texto se ve, por lo menos, modificado al enfrentarse a otro producto cultural, pues, a partir de la capacidad de una relación, el sujeto receptor puede dar sentido a una numerosa y compleja posibilidad de literaturas pertenecientes a culturas, lenguas, épocas y medios diferentes.

En tal supuesto, cabe hacer énfasis en que la participación del lector intercambia el sentido lineal por uno más abierto y flexible, como el que propone Umberto Eco,³ en el que ningún texto se puede leer prescindiendo de sus experiencias anteriores de lectura; resulta importante señalar que una concepción como ésta implica que el lector no tenga un parámetro lineal o secuencial, sino discontinuo, o incluso uno en el que la diseminación del sentido llega a tal grado que permite una reconstrucción de un texto de manera global, la de la literatura como un conjunto.

¹ Jesús Camero, *Intertextualidad. Redes de textos y literatura transversales en dinámica intercultural* (Barcelona: Anthropos, 2008), 9.

² Mijaíl Bajtín, *Estética de la creación verbal*. Trad. de Tatiana Bubnova (México: Siglo XXI, 1999), 346-353.

³ Umberto Eco, *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Trad. de Ricardo Pochtar (Barcelona: Lumen, 1993), 116-120.

En la actualidad existe, tanto en los medios electrónicos como en las series de televisión o de Internet, una marcada tendencia hacia narrativas con una sintaxis discontinua, o por lo menos con espacios en blanco insertados a propósito, para apelar a la asimilación de quien los percibe, de tal manera que leer se equipare a una actividad de creación paralela, en la que quien lee pueda generar una versión propia, en un juego de especulación tratando de descifrar la resolución del relato.

Un ejemplo paradigmático son las novelas policiacas, un tipo de narrativa que dosifica su información a partir de su estructura y que esconde pistas e indicios que explicarán la resolución del conflicto, pero para ello se requiere de una fina atención y una mirada sumamente entrenada para anticiparse.

Una lectura más enriquecida resulta cuando, además, la estructura narrativa es llevada a otro medio, como el cinematográfico, pues ofrece una cantidad de detalles que, de otra manera, no podrían identificarse, pero sobre todo porque nuestra relación con los textos sobrepasa la frontera de la literatura y nos inserta otros medios con otros lenguajes; se cuenta también con la visión de otros lectores que nos cuentan su propia versión del texto.

Las versiones fílmicas de textos literarios funcionan como obras autónomas; ¿es verdad que una imagen vale más que mil palabras? ¿Qué pasa cuando se leen los textos de manera yuxtapuesta? Sin duda, la imagen no sustituye a la palabra sin perder detalles ni a la inversa; en el ejercicio de la lectura de una misma novela policiaca en su versión fílmica y literaria, no pueden más que complementarse, seguramente será más fácil detectar más indicios y pistas que nos conduzcan a resolver el misterio. Para mostrar cómo un mismo ritmo narrativo se reproduce en dos medios comunicativos diferentes, primero es necesario revisar la estructura de la novela policiaca.

La narrativa policiaca

Múltiples generaciones de lectores encuentran un camino de emoción y maravilla a través de la novela policiaca, que igualmente ha servido de iniciación que de adicción. Sin duda, el vínculo con su lector se debe a las cualidades del género negro que, en su mayor parte, propician la interacción con el lector, quien debe recoger las pistas, atar cabos, buscar indicios, mantenerse pendiente durante toda la lectura para participar en la sorpresa final.

Definitivamente, el gran acierto de la novela negra es tejer una red en la memoria de los lectores, que está constituida por un fundamento en otras lecturas, otros referentes de la literatura, pero también —sobre todo en la actualidad—, abreva de otras fuentes, como el cine, la televisión o los medios electrónicos.

Esta red no es más que una conexión de textos que modifican, retoman o complementan su significado, al estar en contacto; la simple relación que establecen entre sí, los enriquece de maneras tan diferentes como las que se han propuesto, prácticamente, desde los inicios de la ciencia de la literatura.

Pero, ¿qué es lo que define al relato policiaco? No es la sola anécdota ni sus personajes *per se*: se trata de una suma de estructuras e intenciones que hemos visto repetirse a lo largo de una tradición literaria iniciada por Edgar Allan Poe, y que prosigue con Conan Doyle, con sus cuentos y novelas sobre Sherlock Holmes.

María Elvira Bermúdez⁴ resume los elementos que integran la literatura policiaca en dos elementos: el primero es el crimen o el delito, que en un 95 por ciento de las narraciones, afirma la autora, se trata de un homicidio; el robo y el secuestro aparecen con menor frecuencia. La estructura de esta parte del relato busca exponer el móvil y la oportunidad del crimen. El segundo elemento es la investigación, se centra usualmente en descubrir quién fue el autor del delito o crimen, el método para dosificar la información es la resolución de siete preguntas:

¿quién? Es la más usual, al grado de que ha dado origen al término *whodunit* como sinónimo de narración detectivesca típica. El porqué se refiere naturalmente al móvil, y cuándo, dónde y cómo a la oportunidad, mientras que en el ¿a quién? se basan las novelas de “víctima equivocada” y en el ¿con qué? Las de arma original, truco mecánico y otros recursos.⁵

La pregunta esencial del relato es, precisamente, el problema, el enigma o misterio, que constituye el elemento esencial de la literatura policiaca, mientras que la búsqueda realizada por el detective para encontrar una respuesta puede tener infinitas variantes. Bermúdez continúa su esquematización con tres diferentes procedimientos: la novela policiaca clásica, en la que el investigador

⁴ María Elvira Bermúdez, sel., *Cuento policiaco mexicano. Breve antología* (México: Jus/UNAM/Premiá, 1987), 7-27.

⁵ *Ibíd.*, 15.

resuelva el misterio a través del raciocinio; la novela de acción, en la cual están presentes los peligros, la violencia y las peripecias; otras posibilidades de clasificación son el *thriller* y la novela de espionaje.

Sin embargo, el elemento más importante de la estructura de la literatura policiaca es el suspenso y el final sorpresivo, pues radica en la mirada del narrador la tarea de dosificar la información, las pistas, los indicios, para que el final resulte lo suficientemente impactante y sea congruente con el resto de la narración.

Sin duda, a partir de las características que hemos enumerado aseguráramos que la parte fundamental de la literatura policiaca es la búsqueda de la verdad y la justicia. En el ejemplo de *El complot mongol* abundan las referencias textuales hacia estas dos virtudes que se persiguen en un panorama de corrupción como el mexicano.

La versión de la justicia

Recientemente, la obra de Rafael Bernal ha sido revalorada a la luz del género policiaco; sin embargo, él no sólo se dedicó a escribir cuentos de este tipo, sino que practicó múltiples modalidades de la literatura. Su perfil ha oscilado entre lo conocido y lo desconocido: su obra más temprana fue la poesía, incursionó en el teatro y fue guionista de cine y televisión, trabajó como publicista y fue diplomático. Hay incluso una vertiente más desconocida: la de sus estudios literarios; en 1972 obtuvo el doctorado en letras por la Universidad de Friburgo, Suiza, donde moriría poco tiempo después.

Su tesis doctoral es un estudio sobre la literatura novohispana del siglo XVI, en la que analiza un tema recurrente y obsesivo en toda su narrativa. En 1969 se publicó *El complot mongol*, su obra más emblemática, por ser la primera novela policiaca mexicana y por sus resoluciones narrativas.

Para recrear una novela policiaca, el autor eligió el enigmático ambiente del barrio chino en la Ciudad de México y sus personajes son producto de un variado mestizaje, que termina por parecer fingido, ilusorio, falso y corrupto: está Filiberto García, el ciudadano anfitrión; Martha Fong García —la mujer fatal de esta historia—, hija de padre chino y madre peruana; así como el señor Liu, personaje fundamental, cubano de ascendencia china. Además, ante la visita del presidente Kennedy, la ciudad se llena de extranjeros, hay

oficiales del FBI y de la KGB, es decir, un mexicano, un estadounidense y un soviético colaboran investigando un complot internacional organizado por la Mongolia exterior.

Más allá de la evidente lectura política de la distribución de estos personajes, que corresponde a la coyuntura histórica que implicó la guerra fría, y del funcionamiento político de su tiempo, se identifica una visión de la apariencia del “otro”, a quien, prejuiciosamente, por ser extraño, se le adjudica la autoría de la conspiración, lo que constituye una injusticia, el objetivo del detective Filiberto García consiste en exculpar a los inocentes y buscar la posibilidad de la verdad y la imposición de un castigo a quien lo merece.

Tal como señala María Isabel Filinich,⁶ cualquier relato se debe considerar como un ejercicio del lenguaje, que es igual a una acción que tiene causas y de él surgen consecuencias, en otras palabras, “decir es hacer”; por tanto, ante la enunciación de un discurso se generan espacios en blanco que nos ayudan a determinar la identidad de quien habla, o sea el narrador, y más importante todavía, la posición ideológica de esta instancia respecto de su interlocutor o de su referente.

De esta manera, determinamos que, cuando el narrador habla, al mismo tiempo que enuncia recrea y tiene la responsabilidad de transmitir la percepción del mundo narrado. En el caso de *El complot mongol* el narrador corresponde en su mayoría a la perspectiva de Filiberto García, el investigador, quien a través de un monólogo interior se encarga de informar al lector que la acción de la novela transcurre a partir de la calle de Dolores y se extiende unas calles más allá, en el centro histórico de la Ciudad de México, sin rebasar el primer cuadro.

Las siguientes palabras son las que utiliza el narrador para enunciar la constitución del barrio chino:

México, con cierta timidez, le llama a la calle de Dolores, su barrio chino. Un barrio de una sola calle de casas viejas con un pobre callejón ansioso de misterios. Hay algunas tiendas olorosas a Cantón y Fukien, algunos restaurantes. Pero todo sin el color, las luces y banderolas, las linternas y el ambiente que se ve en otros barrios chinos, como el de San Francisco o Manila. Más que un barrio chino, da el aspecto de una calle vieja donde han anclado algunos chinos, huérfanos de dragones imperiales, de recetas milenarias y de misterios.⁷

⁶ M.I. Filinich, *La enunciación* (Buenos Aires: Eudeba, 1998), 11-25.

⁷ Rafael Bernal, *El complot mongol* (México: Joaquín Mortiz, 2011), 25. En citas sucesivas, sólo se anotará el número de las páginas de las que proceden.

Ante los ojos del narrador, el barrio chino no es verdaderamente una comunidad, debido a su brevedad y a la falta del esplendor legendario que, en cambio, posee la milenaria civilización china, por el contrario, esta realidad se introduce con cierta timidez, incluso el narrador juzga con su mirada prejuiciosa que en esa calle se asienta el origen de diversos males y misterios, asociando, a partir de la descripción, una forma de decadencia que trata de justificar el señalamiento de criminalidad. Cuanto más avanza el monólogo del narrador, más latente se vuelve la necesidad de encontrar la verdad, el detective tiene tres días para llegar a ella, por lo que su enfrentamiento vital a lo largo del relato es una rivalidad con la justicia y el sistema institucional, representado por las autoridades políticas mexicanas.

La investigación se dificulta porque el mundo caótico que representa el barrio chino permite el espacio al misterio, porque dentro de éste todos deben fingir un papel social que no les corresponde genuinamente, los personajes como el señor Liu, o Martha Fong, sufren porque están encubriendo sus identidades, debido a sus orígenes orientales que están ligados al comunismo, por coyunturas políticas.

El investigador luchará por esclarecer la identidad de los habitantes del barrio chino, iniciando por Martha, pero pronto se encontrará con una gran verdad en boca de un oriental: “Nadie conoce el pensamiento que anida en el corazón del hombre” (33), este motivo proveniente de la sabiduría oriental advierte al detective que le será difícil imponer el orden de la verdad a un mundo tan caótico como el contexto mexicano.

Pero si la búsqueda de la verdad parece difícil, la justicia para Filiberto García le parecerá imposible. Sus esperanzas están puestas nuevamente en el consejo de los chinos: “el hombre malo nunca puede dormir, porque el hombre bueno no lo deja” (165), y verdaderamente lucha por conseguir que al menos se avizore un poco de verdad en el caso, hasta que descubre que las autoridades políticas mexicanas ya han tomado partido como una cuestión de honor.

El final no es utópico, sino realista, pues retrata el proceder mexicano, en la medida en que sus personajes encuentran diferentes matices en su personalidad, lo que les confiere alguna etiqueta positiva o negativa. Según afirma Mempo Giardinelli,⁸ el relato policiaco tiene como una base fundamental

⁸ Mempo Giardinelli, *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica* (Buenos Aires: Capital Intelectual, 2013), 23.

para la construcción de sus personajes la determinación de sus características a través de estereotipos.

De tal manera que la novela negra se trata de un intrincado tejido de construcciones culturales, en función de otros textos y experiencias personales que ayudan a proporcionar el realismo necesario para establecer una tensión alrededor de una situación eminentemente realista.

Los personajes se vuelven más realistas mientras más etiquetas socialmente conocidas se cuelguen de ellos. En ese sentido, se explica por qué *El complot mongol* aprovecha inicialmente una serie de prejuicios que luego, poco a poco, van caducando, pero, sobre todo, es sumamente importante la solución que esta novela propone, pues si bien a lo largo de toda la trama una sospecha cae sobre los chinos, finalmente se descubrirá que ésta ha sido infundada, e incluso la situación se agrava, pues la corrupción se anida dentro de los mecanismos políticos mexicanos.

La novela de Bernal plantea una reflexión al final de su narrativa: ¿existe la justicia?, ¿el final es justo para el detective Filiberto García? Él emprende una búsqueda de la verdad, con la finalidad de actuar de la manera más justa, sin embargo, la novela se construyó en un mundo en el que sus leyes no están muy bien esclarecidas y la mentira, la corrupción y el misterio se apoderan de él.

La versión de la verdad

Años más tarde, en 1977, la novela fue llevada a la pantalla grande con la actuación de Pedro Armendáriz, Blanca Guerra, Tito Junco y otros, bajo la dirección del vasco Antonio Eceiza. Este director se exilió en México en 1973, debido a su militancia marxista a favor de la independencia vasca y se incorporó al Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) como profesor de guion y dirección, pues había realizado estudios de cine en la Escuela Oficial de Madrid y su experiencia lo llevó a consolidar importantes largometrajes, como *El próximo otoño* (1963), *De cuerpo presente* (1965) y *Último encuentro* (1966). En México realizó dos películas, *Mina, viento de libertad* (1969) y *El complot mongol* (1977).

La adaptación de Eceiza supone que el género policiaco sea trasladado a un lenguaje diferente, con el objetivo de contar la misma anécdota. Para analizar

la adaptación cinematográfica, retomamos a Fillinich: “una secuencia filmada no comporta solamente la historia contada, sino también un punto de vista particular [...], por el cual el enunciador va a imponer al enunciatario un punto de vista determinado, una manera propia de observar los sucesos narrados”,⁹ en otras palabras, el narrador sería una imposición de la mirada, un filme indica a través de la cámara los detalles que el espectador debe considerar, dada su importancia, y una imagen sucede a otra, de manera lineal, como en una narración.

Si seguimos estos postulados, se determinaría que la adaptación sigue las bases de la narración literaria. El filme inicia con una serie de vistas que representan al barrio chino, con una fotografía sombría que recuerda al *film noir*, y deja ver más bien un barrio oscuro, sombrío. Por el contrario, la decoración de los interiores es más abundante, predomina el color rojo, los adornos y budas. El barrio chino, en esta película, está en el interior, está absorbido por la gran ciudad, pues no existen en el largometraje las secuencias que muestren un barrio chino luminoso, colorido o alegre, tal como inicia la narración de la novela.

Más aún, se diría que aquí el barrio chino, a diferencia de la novela, no tiene límites establecidos, pues hay secuencias que incluyen lugares emblemáticos de la Ciudad de México, más allá del centro histórico, como Chapultepec, Garibaldi o el Ajusco, junto con elementos de mexicanidad como el mariachi. La mirada no se centra sólo en la descripción, como lo hace la reflexión del narrador literario, sino en la reconstrucción por medio de los detalles del entorno que sirven para reflejar la misma percepción.

En la estructura del relato tampoco existen variaciones en la anécdota, pero sí en la composición de escenarios que rebasan el primer cuadro de la ciudad, al que se limita el texto literario. El surgimiento del misterio ocurre cuando vemos entrar al detective a una cantina, con marcas de golpes y un traje desajustado, que expresan lo que de otra forma sería imposible reproducir visualmente: el monólogo del narrador literario que reflexiona sobre la personalidad y la historia de vida de Filiberto García.

Al igual que el texto original, el filme se basa en estereotipos tan usuales en la novela policiaca para construir a sus personajes, sobre todo extranjeros, en particular de los orientales. Con una gran cantidad de información

⁹ Filinich, *La enunciación*, 25.

de tipo visual, auditiva o musical, se añaden elementos importantes y complejos acerca de los personajes, como la vestimenta, el fenotipo, los rasgos faciales, la actitud, el temperamento y el lugar que habitan.

Con esta cantidad de detalles visuales que se conjuntan para recrear las escenas del libro, se logra obtener un tono realista que facilita el camino de la verdad. La parte que corresponde a la investigación, se lleva a cabo en lugares que en la novela no son descritos, pero que tienen injerencia en el filme, pues son propicios para desplegar escenas de violencia y de sangre; ahí, el agente se desenvuelve como un auténtico héroe, en tal sentido; la diferencia de los escenarios respecto de su versión original permite que en lugares abiertos la investigación se resuelva más dinámicamente a través de un recurso en la sintaxis de la película, el cual consiste en la elipsis, que permite cambiar de escenas, lo que conlleva a un ritmo mucho más apropiado a un género de acción.

El final de la película es exactamente igual al de la novela: se llega a la verdad con el alto precio de la angustia y decepción, cuando el héroe es quien recibe la injusticia y no existe una posibilidad de obtener un castigo para los verdaderos conspiradores. Aquí, la sorpresa final se constituye a partir de una caracterización basada en la acción y agilidad del desenvolvimiento del personaje en la resolución del enigma, junto con el síntoma de la corrupción, y no a partir de la reflexión, como lo refleja el narrador de la novela.

La adaptación de la novela al lenguaje cinematográfico significa una reescritura que coloca a dos textos juntos, los vincula por su temática y el género al que pertenecen, de manera que el espectador o el lector sea capaz de reconocer y asociar escenas dentro de las obras, de acuerdo a su competencia de lectura y de memoria.

Esta construcción del sentido entre ambos textos diferentes por su lenguaje se debe a que comparten un mismo género, que impone una estructura narrativa similar. Gracias a la intergenericidad reconocemos el despliegue de un relato a través de imágenes que aluden a una novela publicada con anterioridad.

En este sentido, esta “reescritura” intergenérica concierne a ciertos elementos importantes de la narración, como el planteamiento del misterio a través de la equívoca hipótesis de una conspiración, el desarrollo de la investigación para llegar a la verdad, así como el desenlace que pone en cuestión la impartición de justicia, además de la descripción del mundo caótico que impide la disolución del misterio.

La adaptación cinematográfica se apega, en gran medida, a la manera en que se dosifica el ritmo narrativo en el texto literario, ambos siguen la tradición de la narrativa policiaca. La diferencia radica en que las descripciones se hacen a través de palabras en un medio y de imágenes en otro, pero significativamente las interpretaciones se orientan hacia el mismo rumbo: el mundo de ficción en que transcurre *El complot mongol* propicia el misterio y es casi imposible conseguir la imposición del castigo.

No se trata sólo de una adaptación, sino de una relación intergenérica que implica una modificación o amplitud, quizá de reescritura en la mente del lector, pero definitivamente transformadora del significado que guarda el texto original. La transformación del sistema literario al cinematográfico permite encontrar puntos comunes entre los componentes de una relación cultural.

Fuentes

BAJTÍN, MIJAÍL

1999 *Estética de la creación verbal*. Trad. de Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI.

BERMÚDEZ, MARÍA ELVIRA, sel.

1987 *Cuento policiaco mexicano. Breve antología*. México: Jus/UNAM/Premiá.

BERNAL, RAFAEL

2015 *Mestizaje y criollismo en la literatura de la Nueva España del siglo XVI*. México: Fondo de Cultura Económica.

2011 *El complot mongol*. México: Joaquín Mortiz.

CAMARERO, JESÚS

2008 *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Barcelona: Anthropos.

ECO, UMBERTO

1993 *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Trad. de Ricardo Pochtar. Barcelona: Lumen.

FILINICH, MARÍA ISABEL

1998 *La enunciación*. Buenos Aires: Eudeba.

GIARDINELLI, MEMPO

2013 *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

HOVEYDA, FEREYDOUN

1967 *Historia de la novela policiaca*. Madrid: Alianza.

STAVANS, ILLÁN

1993 *Antihéroes: México y su novela policial*. México: Joaquín Mortiz.

TORRES, VICENTE FRANCISCO

1994 *La otra literatura mexicana*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

Filmografía

El complot mongol

1977 Dir. por Antonio Eceiza. México: Conacite Uno. Guionistas: Antonio Eceiza y Tomás Pérez Turrent. Actores: Pedro Armendáriz, Blanca Guerra, Tito Junco. Duración: 96 min.

LAS MUERTAS: DE LA VERDAD A LA FICCIÓN

Irma Valdez González

OBJETIVO: ponderar la riqueza que la ironía ofrece al trastocar el amarillismo y la tragedia de un suceso de la vida marginada.

ACTIVIDAD: abordar la revisión periodística y novela de Jorge Ibargüengoitia del caso noticioso.

Jorge Ibargüengoitia, intrigado por el caso judicial de “las Poquianchis”, las hermanas González Valenzuela ocurrido en 1964 en su natal Guanajuato, y más por el sensacionalismo que la prensa imprimió en la noticia de unas tratantes de blancas que explotaron, secuestraron y dieron muerte masiva a mujeres jóvenes, en una región aparentemente apacible, escribe con las herramientas de la literatura y con una mirada de ironía la novela *Las muertas*. En dicha novela, Ibargüengoitia crea un ambiente con rasgos comunes no sólo del pueblo donde ubica los hechos, Cuévano, sino de todo el país como el oscuro mundo de la prostitución y la corrupción del gobierno y la policía.

¿Cómo surge la novela?

Durante la entrega *post mortem* de la presea “Miguel Hidalgo”, organizada por la LVI Legislatura del H. Congreso del Estado de Guanajuato a Ibargüengoitia, Margarita Villaseñor, amiga de Jorge, recuerda:

Ahí se instaló Jorge. Y ahí permaneció en su pasado, escribiendo su novela *Las muertas*. Mi papá era entonces presidente de la Suprema Corte y revisaba el caso de las Poquianchis. No sé quién, o no quiero decirlo, sacó la copia de los alegatos y Jorge comenzó su obra. Pretendía hacer una obra dramática, pero Dios escribe derecho en renglones torcidos.¹

¹ Francisco Arroyo de Anda y Reyes *et al.*, *Ibargüengoitia contrarreloj* (México: Congreso del Estado de Guanajuato, 1996), 27.

En la misma entrega de la preseña, Luis García Guerrero cuenta cómo se documentó Jorge para su escritura:

Quando pasó lo de las Poquianchis, recibí una carta en la que me decía: “Guárdame todo lo que salga del asunto”, y le conseguí los ejemplares de la *Alarma!* y de toda la prensa amarillista, aunque ya no necesitó ese material porque pudo conocer los expedientes del caso, gracias a que se los prestó el licenciado Manuel Villaseñor”.²

Respecto de este crimen explotado en su tiempo por la prensa para exacerbar el morbo de un sector de lectores de la nota roja, Jorge Ibarguengoitia señaló:

El tema me interesó casi por repulsión: la historia era horrible, la reacción de la gente era estúpida, lo que dijeron los periódicos era sublime de tan idiota. Todo esto, que me producía verdaderamente una repulsión muy fuerte, me pareció muy mexicano. Pero la historia me atrajo como a uno lo atrae una operación o un perro muerto: algo horrible. Según la información de los periódicos, todos los personajes eran espantosos. Lo que me interesaba, entonces, era meter a esa gente en la realidad, hacerla comprensible, no verla como los periódicos.³

La prensa

En el México de los años sesenta, llama la atención de miles de lectores el caso de “las Poquianchis”, hecho que ocupó los titulares de los diarios, día tras día surgió un sinnúmero de notas relacionadas con el descubrimiento de un cementerio clandestino, ocurrido originalmente en San Francisco del Rincón, Guanajuato. Quienes lo tramaron fueron las hermanas González Valenzuela, dos lenonas que manejaban una red de trata de blancas, maltrato, muerte tortura e inhumación clandestina. Poco a poco, conforme avanzaba el mes de enero de 1964, durante el mandato de Adolfo López Mateos, el hecho se dio a conocer tanto a nivel nacional como internacional.

La revista *Siempre!* documenta que la prensa europea se ocupó de los crímenes de las hermanas González Valenzuela:

² Arroyo *et al.*, *Ibarguengoitia...*, 50.

³ Aurelio Asián y Juan García Oteyza, “Entrevista con Jorge Ibarguengoitia”, *Vuelta* 9, no. 100 (1985): 100-102.

De repente ¡zaz!, salta al rostro de millones de lectores la verdadera imagen que, del mexicano, tiene el europeo medio. Nunca lo que hacemos bien tiene el despliegue publicitario de lo que hacemos mal. Fuerza es confesar que también nosotros, los mexicanos, tenemos una “Leyenda negra” que continuamente se alimenta, ensombreciendo más nuestra figura. Delfina y María de Jesús González Valenzuela han dado a conocer más a México —el negativo— que Sandoval Vallarta, Chávez —Carlos e Ignacio— Siqueiros o Rivera han hecho con el positivo.⁴

Para ese entonces, el dueño del semanario *Alarma!* —publicación nacida el año anterior, el 17 de abril de 1963— Carlos Samayoa, acertó en darle seguimiento desde principio del caso, enviando al reportero Jesús Sánchez Hermosillo, quien durante varios meses siguió el proceso y cada semana se publicaba la historia de las pesquisas de quienes participaron en el hecho, víctimas, clientes y cómplices:

El reportero trabajó varios meses cerca de las pesquisas y concluyó con una entrevista que le dieron en exclusiva. Cada semana se publicaba algo relacionado con los asesinatos, la causa penal, las víctimas y las victimarias. El éxito de los reportajes hizo que *Alarma!* alcanzara en poco tiempo la cifra récord de dos millones de ejemplares vendidos.⁵

Los diarios informaban y opinaban con los titulares, exagerando situaciones los hacían atractivos, poniendo en evidencia los crímenes, las influencias y cantidades de dinero que se manejaban. Con esto invitaban a los lectores a seguir “la increíble cadena de delitos bochornosos” de las satánicas María de Jesús y Delfina González Valenzuela.

La novela

La novela da cuenta de la historia de las hermanas Baladro. Una de ellas, Arcángela, en su universo, es prestamista, recibe como pago de una deuda un burdel y se hace cargo de su funcionamiento. Motivada por el éxito, busca la oportunidad de expandirse e invita a su hermana menor Serafina (quien acababa de tener una desilusión amorosa) para que administre la famosa casa Del Molino que estaba en Pedrones. Un político le da a Arcángela la licencia para abrir un negocio en San Pedro de las Corrientes, el México Lindo.

⁴ José Rosales, “Y crece la Leyenda Negra del mexicano”, *Siempre!*, 12 de febrero de 1964, 56-57.

⁵ Gerardo Villadelángel Viñas, “Las Poquianchis”, en *El libro rojo* (México: FCE, 2012), 135-148.

Arcángela ponía atención para que todo funcionara bien, lo consideraba un negocio sencillo, pero requería orden y durante muchos años parecía que Dios las socorría con el negocio de la prostitución. Contaban como aliados con “La Escalera” y “El Calavera” (apodos que parecen sacados del juego de la lotería).

Extendieron su red de poder a base de favores con las autoridades, al volverse ricas consideraron abrir un tercer negocio y comisionaron a un arquitecto para que hiciera un burdel como no lo había en otros rumbos. Inauguraron, en el Plan de Abajo, el Casino del Danzón el 15 de septiembre de 1961 con una gran fiesta y a las doce de la noche, un amigo de ellas, el licenciado Canales, tomó la bandera y gritó vivas a México, la Independencia, a los Héroes y a las Baladro.

Para ese entonces, el gobernador del Plan de Abajo, que se consideraba presidenciable, emprendió grandes obras que provocaron un déficit, quiso aumentar los impuestos a los comerciantes; quienes, molestos, se quejaron de todo, una de las quejas fue el Casino del Danzón, tolerado por la autoridad. Para contentar a los quejosos mandó cerrar los burdeles. No sólo esto afectó a las Baladro, también la Ley de Moralización del Plan de Abajo, que proscribía la prostitución y el lenocinio.

Las lenonas⁶ Baladro se convirtieron en delincuentes por esto y por la manera en que reclutaban a las jóvenes: lo hacían a través de mentiras y engaños de ofrecer trabajo doméstico, o por la compra directa con los padres de las jóvenes. La suerte tomó otra dirección, no lograron regresar al negocio tan pronto como habían imaginado, intentaron por medio de coyotes y licenciados conseguir una licencia para abrir en Jalisco, en donde era permitida la prostitución, un negocio, pero no lograron su intento. Iniciaron una serie de asesinatos casi de forma involuntaria. Blanca, una de las empleadas,

⁶ La historia tuvo ecos en el estado de Guanajuato y marca, entre muchos otros acontecimientos, lo que ocurrió en realidad. Ya desde 1926, se publica en México el Reglamento para el ejercicio de la prostitución. Hacia 1932 y 1934 se derogó y modificó por varios ideólogos y autoridades interesados en prohibir de manera absoluta la explotación sexual. Fue en los últimos meses del cardenismo cuando se logró la implementación del abolicionismo. El 6 de diciembre de 1937 se emitió el acuerdo por el cual se fijaban las zonas y quedó prohibido el ejercicio de la prostitución y el funcionamiento de las casas de citas, de asignación, prostíbulos y sitios similares. Véase Martha Santillán Esqueda, “Mujeres ‘Non sanctas’. Prostitución y delitos sexuales: Prácticas criminales en la ciudad de México, 1940-1950”, *Historia Social*, no. 76 (2013): 67-85, en <https://www.jstor.org/stable/23496330?seq=1#page_scan_tab_contents>, consultada el 26 de febrero de 2018.

tuvo hemiplejía, trataron de curarla aplicándole planchas calientes y cuando vieron que se estaba muriendo trataron de revivirla dándole Coca cola, la enterraron en el traspatio del burdel, sin que las otras mujeres de la casa se dieran cuenta de lo que había pasado.

Ibargüengoitia leyó el caso y sí aparecen en las actas las mujeres que murieron al caer de un segundo piso durante un pleito; otra murió “a chancletazos” que le dieron sus compañeras, y otras fueron muertas a tiros cuando trataban de escapar, sus cuerpos también fueron enterrados en el traspatio, según declaraciones de los testigos.

La ironía de Ibargüengoitia

En la ironía de Ibargüengoitia se pone en evidencia, sutilmente y con menor crueldad de como en realidad ocurrió, lo que hacía el dúo de las hermanas, quienes llevan los nombres de Arcángela, ángel jefe, y Serafina, ser angelical. Un mundo alternativo en el que se entiende el comportamiento de los personajes a pesar de que trasgreden las formas.

Juan Villoro menciona que el secuestro masivo intrigó al novelista. En una región que desembocaría en la muerte:

El tema se prestaba para Ibargüengoitia pero le exigía un cambio de estilo. No podía tratarlo en el tono de divertida ironía de *Estas ruinas que ves* y *Dos crímenes*. Consiguió el expediente judicial, de más de mil folios, y en 1964 escribió una crónica sobre los hechos totalmente apegada a la verdad. Este texto permaneció más de diez años entre sus papeles, hasta que decidió abordarlo como ficción. El resultado fue *Las muertas*, novela que combina la recuperación fáctica del periodismo con la mirada subjetiva de la novela. Aunque había sobrevivientes del drama, Ibargüengoitia prefirió trabajar a partir de documentos para liberar su imaginación.⁷

En una entrevista publicada por la revista *Vuelta*, Ibargüengoitia habla de *Las muertas* y la relación de comicidad que le es atribuida:

Hay gente que se ríe de cosas que no tienen ningún chiste. En *Las muertas*, por ejemplo, hay ciertas situaciones que a muchos dan risa. Que alguien crea

⁷ Juan Villoro, *La utilidad del deseo* (México: Anagrama, 2017), 271-272.

que se puede curar a una persona planchándola puede ser ridículo, pero la situación no deja de ser terrible porque están matando a alguien.⁸

Cuando Iburgüengoitia se retiró del teatro y de la crítica, orientó su agudeza a contar cosas que no tienen que ver con su vida y en *Las muertas* su narrativa habla de los enredos de las dueñas y prostitutas, que él sólo imagina:

Yo creo que he sido un escritor cómico, pero no soy burlón. La burla supone algo de odio o de crueldad, o de desprecio. Generalmente trato de escribir sobre algo que me produce cierta simpatía. En *Las muertas*, por ejemplo, aparecen las hermanas Baladro, que son unas madrotas. Estas señoras, a pesar de lo que hayan hecho, tienen que tener una vida personal que sea simpática a alguien. Siempre hay un momento de ternura o de pasión interesante, o de otras cosas. Pero todo tiene que estar justificado, tiene que haber un equilibrio. Supongo que nadie en el mundo es totalmente despreciable y si tomo un personaje lo que me interesa es justificarlo. Por eso no creo en la burla.⁹

Iburgüengoitia no se consideraba humorista, lo rechazaba, ya que no andaba en busca del chiste o de situaciones chistosas, basó su sentido del humor en la inteligencia, y la exigía a su lector. Lo que sí le molestaba era que la gente se riera de los defectos que señalaba. O peor, que se sintiera ofendida. En palabras de Gabriel Zaid: “Cuando leemos a Iburgüengoitia nos sentimos acompañados. Hay algo finalmente piadoso, y hasta un elogio a la locura (quijotesca o no), cuando la muestra apaleada o ridícula. Se ríen de la humanidad, pero no la rechazan o reducen. Se incluye en la ridiculidad, nos acompañan en la risa”.¹⁰

Margarita Villaseñor cuenta que, en una ocasión que tomaba el sol con Jorge en el cerro de La Bufa, él le preguntó: “¿De qué se ríen? No sé. No soy un humorista, ni un payaso. No trato de hacerme el gracioso, sólo digo lo que pienso. ¿Cáustico? ¿Sarcástico? ¿Irónico? ¿Mordaz? ¿Te gustan las falsas piedadades? ¿La envidia de la buena? ¿Tú crees Margarita que desgasto el tiempo con burlas y buenas puntadas?”¹¹

⁸ Asiáin y García, “Entrevista...”, 100-102.

⁹ *Ibíd.*

¹⁰ Javier Ramírez Miranda, *Iburgüengoitia va al cine* (México: La Rana/Universidad de Guanajuato, 2013).

¹¹ Arroyo *et al.*, *Iburgüengoitia...*, 21.

En 1970, Ana Rosa Domenella redescubrió a Ibargüengoitia en sus artículos periodísticos y lo definió como un escritor mexicano antisolemne:

Todo aquel que haya seguido sus artículos o sus cuentos, compilados bajo el sugestivo título de *La ley de Herodes* (1967), sabe que comenzó estudiando ingeniería, a pedido de las mujeres de la familia y en función del patrimonio heredado (y menguado por los repartos agrarios), pero terminó la carrera de Arte Dramático en Filosofía y Letras gracias a su devoción o interés, por las clases impartidas por Rodolfo Usigli o porque en un temprano viaje a Europa descubrió su verdadera vocación.

Los dos beneficios que según el autor le reportó la obra, tácitamente censurada hasta 1975; fue el cierre de las puertas del teatro y la apertura de las de la novela, que se convertiría en su género preferido.¹²

De la novela *Las muertas* Octavio Paz señaló:

Al acabar el libro, respiramos, y no sin hipocresía, nos decimos ¡parece mentira!; paradójicamente, la obra está basada en hechos reales. El humorista siempre es un moralista. La risa es un remedio contra lo intolerable. También es una respuesta al absurdo. Una respuesta no menos absurda, pues lo verdaderamente cómico es que todo sea como es.¹³

La historia se da a conocer en la nota roja, se da cuenta de los hechos violentos, que conmocionaron a la moral de los años sesenta. El 12 de enero se descubrió y se publicó una breve nota; el día 16 el periódico *La Prensa* publicó una nota más extensa. Las fotografías fueron muy importantes, ya que las víctimas posaban a solicitud de los reporteros, señalando a las criminales Poquianchis.

Otros puntos de encuentro

Aquello que les ocurrió a otros, cautivó la memoria y derivó en muchas expresiones a partir de la nota roja, como la pintura, la novela, los guiones para cine, teatro y documental, estudios académicos y corridos. Muestra de esto

¹² Véase Ana Rosa Domenella, *Jorge Ibargüengoitia: ironía, humor y grotesco. "Los relámpagos desmitificadores" y otros ensayos críticos* (México: El Colegio de México, 2011), 63-85.

¹³ Ramírez, *Ibargüengoitia...*, 19-20.

es la serie de expresiones que han proliferado del caso de las hermanas González Valenzuela, Las Poquianchis. Una *nota roja* generó varias formas, por ejemplo, pintura, documental, película, obra teatral y corridos:

- *Las Poquianchis*, de Francisco Corzas, óleo sobre tela, acervo del Museo de Arte Moderno de México.
- *Las Poquianchis*, dirigida por Felipe Cazals (1976).
- *Las muertas*, Jorge Ibarguengoitia (1977).
- “El corrido de las Poquianchis”, escrito por Jesús Morales Jacintomazo (1994)
- *La historia detrás del mito*, “Las Poquianchis”, producción de TV Azteca (junio de 2009).
- “Las Cotuchas empresarias”, del serial *Mujeres asesinas 3* (2010).
- *Las Poquianchis* con Grupo de Teatro Municipal de Lagos de Moreno (julio de 2011).
- *El Casino del Danzón*, a cargo del grupo de teatro Karcman (mayo de 2012).
- Documental *Las Poquianchis (caso real completo)*, dirigido por Sariela Pasarón Castán y Ramiro Evel Molina Callejas (mayo de 2013).
- *Las muertas*, presentada por la Compañía Titular de Teatro de la Universidad Veracruzana (agosto de 2015).
- Documental *Las Poquianchis*, la historia de las hermanas González Valenzuela. Mauricio Bravo (2016).
- Cortometraje *Anita*, como parte del concurso documental “Identidad y pertenencia”, organizado por el Festival Internacional de Cine Guanajuato (GIFF) (marzo de 2018).

A partir de esa fecha, el crimen de las hermanas González Valenzuela fue la materia prima de los diarios, donde el tono de los textos se llenó de detalles y calificativos, como actividades macabras, actos abominables y grotescos para crear polémica.

En su novela *Las muertas*, Jorge Ibarguengoitia reconstruye fluida y divertidamente los hechos en un universo diferente, a diferencia del exceso que tuvo la prensa y que se encargó de mantener vivo por años, aunque no siempre apegándose a la verdad: la estupidez humana. En una entrevista que le hace Jorge Saldaña, Ibarguengoitia comentó:

En *Las muertas*, por ejemplo, hay ciertas situaciones que a muchos les dan risa. Y según él le daba una risa tremenda [que] a una persona la plancharan. A mí no, francamente. Que alguien crea que se puede curar a una persona planchándola puede ser ridículo, pero la situación no deja de ser terrible, porque están matando a alguien. Es grotesco, pero no tiene por qué dar risa: no es una situación cómica ni un chiste. Hay miles de cosas grotescas que no son chistosas.¹⁴

Es una historia real intervenida por la ficción, que presenta ciertas convenciones que la identifican como perteneciente a la ironía de Ibarguengoitia, le quita el amarillismo de la prensa y cuenta de manera opuesta a como fue tratado en el periodismo sensacionalista el caso de las hermanas González Valenzuela.

Fuentes

ALARMA

S.A. “Poquianchis”, Google imágenes, en <https://www.google.com.mx/search?q=alarma+poquianchis&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=aun_QR58nLcWYM%253A%252CRAKxB>.

ARROYO DE ANDA Y REYES, FRANCISCO ET AL.

1996 *Ibarguengoitia contrarreloj*. México: Congreso del Estado de Guanajuato.

ASIÁIN, AURELIO y JUAN GARCÍA OTEYZA

1985 “Entrevista con Jorge Ibarguengoitia”, *Vuelta* 9, no. 100.

DOMENELLA, ANA ROSA

2011 *Jorge Ibarguengoitia: ironía, humor y grotesco. “Los relámpagos desmitificadores” y otros ensayos críticos*. México: El Colegio de México.

FUENTES MEDINA, FÉLIX

1964 “Crímenes sin cuento en un campo de prisioneros de tratante de blancas”, *La Prensa*, 16 de enero.

¹⁴ Asiáin y García, “Entrevista...”, pp. 100-102.

IBARGÜENGOITIA, JORGE

2017 *Las muertas*. México: Planeta.

LEÑERO, VICENTE

2010 *Los pasos de Jorge Ibargüengoitia*. México: Planeta.

RAMÍREZ MIRANDA, JAVIER

2013 *Ibargüengoitia va al cine*. México: La Rana/Universidad de Guanajuato.

ROSALES, JOSÉ

1964 “Y crece la Leyenda negra del mexicano”, *Siempre!*, 12 de febrero.

SANTILLÁN ESQUEDA, MARTHA

2013 “Mujeres ‘Non sanctas’. Prostitución y delitos sexuales: Prácticas criminales en la ciudad de México, 1940-1950”, *Historia Social*, no. 76: 67-85, en <https://www.jstor.org/stable/23496330?seq=1#page_scan_tab_contents>, consultada el 26 de febrero de 2018.

VILLADELÁNGEL VIÑAS, GERARDO

2012 “Las Poquianchis”, en *El libro rojo*. México: FCE, pp. 135-148.

VILLORO, JUAN

2017 *La utilidad del deseo. Ensayos literarios*. México: Anagrama (Argumentos).

ANTICRISTO, DE LARS VON TRIER: HIBRIDACIÓN GENÉRICA DESDE LA CODIFICACIÓN DEL TERROR

Jorge Olvera Vázquez

OBJETIVO: vincular el filme con la poética de lo fantástico.

ACTIVIDAD: establecer las claves del terror en el filme.

Mucho del cine de terror de la actualidad suele recurrir, como estrategia formal y de contenido, al sobresalto, de manera que en realidad establecen más cercanía con el susto que con el miedo como ánimo textual. Sería incluso pertinente cuestionar genéricamente la filiación genérica de esos filmes, dado que entonces el terror no se encontraría a cabalidad en su intencionalidad textual.

El cine de terror más trascendente, en cambio, lleva a cabo una propuesta estética específicamente diseñada para construir el miedo, la angustia y la duda. Esta forma discursiva, que es en realidad un modo narrativo —aunque puede tomarse como filiación genérica— es la poética de lo fantástico.

Por lo antes mencionado, aquí tomaremos el caso del filme *Anticristo* (2009), del director danés Lars von Trier. Se trata de una cinta polémica en la que el enmarcamiento genérico se compone de distintos discursos, si bien su lectura como filme de terror es del todo pertinente; y es ésta la línea que seguiremos para determinar cómo se vincula con la poética de lo fantástico y así establecer las claves con las que configura el terror.

Por otro lado, ciertamente se trata de una obra intergenérica, dada su filiación a discursos y líneas genéricas, incluso muy distantes del cine de terror convencional. Lo mismo hay una línea psicológica que un drama conyugal de clave realista, además de la filiación genérica a lo fantástico, entre otras ideas genéricas, como lo veremos más adelante.

Comencemos por identificar la trama en progresión, la cual es de por sí algo ambigua (y este elemento es fundamental en la poética del filme y de lo fantástico en sí).

La historia se inicia con un prólogo —junto con el epílogo, únicas secuencias fotografiadas en blanco y negro—, en donde vemos a una pareja de mediana edad haciendo el amor en la ducha: mientras eso sucede, su bebé, de unos dos años de edad, despierta y sale de su cuna. Sin que los padres lo adviertan, él se para sobre el filo de la ventana que se ha abierto con el viento —afuera neva— y termina cayendo al vacío.

A partir de este hecho trágico, la pareja vive de forma dispar el duelo por la pérdida de su hijo: ella no puede superarlo y sufre continuas crisis emocionales que sólo logra apaciguar con sexo. Él es psicólogo y, por desesperación —y en abierta transgresión de los cánones—, comienza a tratar a su propia esposa. A diferencia del bebé, llamado Nick, la pareja carece de nombres propios.

A sugerencia de él, la pareja se dirige a una cabaña en el bosque para seguir allá el tratamiento; la idea es que ella comience a enfrentar sus temores —le tiene pánico al bosque—; en el pasado, tal vez un año antes, ella fue a esa misma cabaña para concentrarse en la redacción de su tesis sobre la persecución a la mujer a lo largo de la historia. Ella y su bebé permanecieron durante semanas allí.

Desde la travesía hacia la cabaña comienza a suscitarse un ambiente de ambigüedad y misterio. La convivencia en ese lugar no sólo no mejora, sino que se va tornando cada vez más tensa; la personalidad de la mujer se va descomponiendo más.

El terapeuta encuentra en el ático de la cabaña los apuntes para la tesis de su esposa y observa que la escritura, conforme avanzan las páginas, se vuelve más inestable e ilegible; además nota que la investigación, inicialmente sobre la persecución sufrida por las mujeres, se va volviendo una historia de las brujas y de la maldad femenina.

Más adelante, al revisar la autopsia hecha a su hijo, el marido nota que los pies del niño tenían deformaciones; también encuentra unas fotos de cuando su esposa estuvo en la cabaña con Nick y observa que en todas ellas —de distintos días—, el bebé lleva los zapatos al revés.

Cuando le hace notar esto a su esposa, ella reacciona en forma violenta y lo acusa de querer abandonarla; lo golpea en los genitales y luego lo masturba —mientras él está inconsciente— hasta hacerlo eyacular sangre. Luego le perfora la pantorrilla y le atornilla un pesado torno, con lo cual lo convierte en su prisionero. Lo encierra en un granero.

Luego de evadirse —siempre arrastrando el torno—, el terapeuta sufre la persecución y captura por parte de su esposa, quien para entonces ya se ha transformado totalmente. Ella lo hace partícipe de un rito en el que ella misma se mutila el clítoris. La mujer actúa ya como una bruja.

Finalmente, ella se queda dormida y el marido aprovecha la ocasión para liberarse del torno. Ahorca a su esposa y termina quemándola como a las brujas. Al alejarse del bosque, mira a la distancia una masa de mujeres caminando en la dirección de la que él viene.

Establezcamos ahora qué es, en qué consiste la poética de lo fantástico; es decir, la estética propia de la literatura fantástica que surge en el siglo XIX, poco después del inicio de la novela gótica.

El primer autor que teoriza sobre esto es Tzvetan Todorov, quien plantea la relación genérica entre lo extraño, lo fantástico y lo maravilloso, en tanto géneros vecinos que deben deslindarse, pero que guardan profunda relación.

Así, lo fantástico existe si un relato, dada la naturaleza de los hechos que refiere, termina por no aclarar el carácter natural o sobrenatural de lo sucedido, produciendo la duda del lector. Si el texto apunta a la explicación lógica, pertenece al género de lo extraño; si inscribe lo referido en el ámbito de lo sobrenatural, pertenece a lo maravilloso: únicamente la indeterminación isotópica sustenta la condición —y en este caso la filiación genérica— de lo fantástico. Así, además de vacilante en su naturaleza, lo fantástico también queda definido como evanescente; una sola frase puede cambiar la concepción genérica de un relato.

Asimismo, la lectura del texto debe situarse en el marco de la literalidad, sin peligrosas desviaciones poéticas ni alegóricas, que impedirían o reducirían el enfrentamiento de las isotopías natural-sobrenatural. El discurso debe posibilitar la ambigüedad a partir de indeterminaciones léxicas y semánticas: el uso del copretérito —por su naturaleza indeterminada— y el empleo de *modalizaciones* —toda locución que convierta en ambigua un enunciado— son también factores necesarios.

Por su parte, la presentación del acontecimiento extraordinario se ubica en el pináculo de una gradación; el lector no es enfrentado de inicio con lo sobrenatural, al menos en lo fantástico tradicional, sino que, por medio de indicios, se va preparando la aparición del elemento sobrenatural. Lo importante es que, si impera la poética de lo fantástico, el texto termine estableciendo la duda; la poética de la incertidumbre.

Para Todorov, lo fantástico es un género; sin embargo, Irène Bessièrè sostiene que no es así y más bien considera lo fantástico como “una lógica narrativa tanto formal como temática”.¹

Así, establece una dimensión lúdica que guarda relación directa con la ambigüedad en la narrativa fantástica, la cual, justamente allí, se halla en su hábitat: la poética de lo fantástico es, en este sentido, una certidumbre sobre lo incierto, pues “el cuestionamiento del límite entre lo real y lo irreal, propio de toda literatura, se convierte en su centro explícito”.²

En cualquier caso, el propio Freud relaciona lo *Unheimlich* con lo espantable, angustiante; sin embargo, ubica cierta indeterminación semántica que daría pie a un sentido realmente siniestro, además de lo angustioso, ominoso.³

No obstante, ambos autores coinciden en reconocer un estado de incertidumbre intelectual, respecto a lo desconocido, como la base de lo siniestro, lo cual finalmente es una de las condiciones de la literatura fantástica, como es bien sabido. A partir de esto, se tejen los vínculos con el miedo o la inquietud.⁴

Todo lo relacionado con la muerte (el espectro, el cadáver, las apariciones), la práctica de la magia y encantamientos, la omnipotencia del pensamiento, los miembros separados del cuerpo, las repeticiones que trascienden la casualidad (que apuntan hacia lo sobrenatural y el *dejà vu*) las ocultas fuerzas nefastas, lo inanimado que parece animado y viceversa y, por supuesto, el doble en sus distintas formas, componen el inventario de lo siniestro; sin olvidar que siniestro puede ser una situación, un objeto o una persona. Para Freud, el doble es lo siniestro por antonomasia.

¹ Véase Irène Bessièrè, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain* (París: Larousse, 1974), 10.

² Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica* (México: Ediciones Coyoacán, 1999), 133. Por su parte, Víctor Bravo afirma que “lo fantástico supone la transgresión del límite entre la ficción y realidad”. Véase Víctor Bravo, *Los poderes de la ficción* (Caracas: Monte Ávila, 1987), 185.

³ Véase Sigmund Freud, “Lo siniestro”, en E. T. A. Hoffmann, *El hombre de arena seguido de Lo siniestro* (Buenos Aires: López Crespo Editor, 1976), 9.

⁴ Para David Roas, más que miedo realmente —al cual considera más posible en el cine que en la literatura— debería hablarse de inquietud en la literatura fantástica, tanto en el nivel de la representación, como en el estrictamente pragmático; véase David Roas, “La amenaza de lo fantástico”, en *Teorías de lo fantástico* (Madrid: Arco/Libros, 2001), 30. Sin embargo, “cae en una contradicción, pues previamente a esta diferenciación establece que “la transgresión que provoca lo fantástico, la amenaza que supone para la estabilidad de nuestro mundo, genera ineludiblemente una impresión terrorífica, tanto en los personajes como en el lector”. ¿Cómo puede entonces no causar miedo?

Freud reconoce que la ficción dispone de diversos recursos para provocar lo siniestro; eso caracteriza a lo fantástico y puede decirse que es imposible lo fantástico sin lo siniestro.

Hay que considerar, para efectos del análisis de *Anticristo*, por lo menos las dos variedades de lo fantástico decimonónico: lo fantástico romántico y lo fantástico realista, además de la estética gótica como una forma de discurso profantástico que se vincula estrechamente con lo fantástico romántico.

Así, el gótico es un tipo de narrativa en el que la violencia, lo depresivo, la sangre, el pasado medieval, el fantasma y lo sobrenatural en general se privilegian en una narración; aunque ciertamente lo sobrenatural nunca se pone en entredicho.

Lo fantástico romántico retoma la idea del paisaje, las ruinas, el pasado, los contenidos lúgubres y presenta la acción potencialmente sobrenatural en un escenario —la noche tormentosa, la vieja mansión, el castillo— heredados del gótico. Alude al miedo ancestral, a lo desconocido.

Lo fantástico de la segunda mitad del siglo XIX es de estética realista y cambia el escenario de los sucesos a la ciudad y a la cotidianidad para *desfamiliarizarla*. Se representa lo cotidiano y conocido para devastarlo, en función del elemento sobrenatural que llega a trastocar el paradigma de realidad. Se basa en un discurso con indicios que preparan la aparición de lo sobrenatural asociado con lo siniestro para fijar la idea de que la otredad habita en el mundo real y conocido. Veamos, pues, qué acontece en el filme.

Para efectos de esta muestra analítica, dividiremos el filme en secuencias y tomaremos tres calas significativas para observar la codificación del terror. Entonces tenemos tres secuencias:

1. Prólogo (1ª secuencia).
2. Hallazgo en el ático (7ª secuencia).
3. La tortura (8ª secuencia).

Al margen de algunas escenas que deberemos tomar en cuenta, como en su momento veremos. Comencemos.

Primera secuencia. Prólogo

En este inicio —un prólogo, como si se tratara de un texto escrito— presenta la *causalidad* de la historia: la muerte del hijo de la pareja los sume en el duelo y en la culpa, especialmente a ella. Pero, por otro lado, también comienza a codificar indicios que, a la vez, se convierten en lo que Lauro Zavala llama intriga de predestinación.⁵ Así, una toma cerrada nos muestra que, cuando el bebé se baja de su cuna, sus zapatos se encuentran puestos al revés: el derecho en la izquierda y viceversa. Esto también sería un factor para que el niño haya perdido el equilibrio cuando se paró sobre el marco de la ventana.

Por otro lado, hay un exceso de casualidad en el hecho de que el viento haya abierto la ventana, justamente momentos antes de que el bebé se despertara, lo cual coincide con la circunstancia de que sus padres hacían el amor y nunca se dieron cuenta del peligro que Nick corría. Desde el principio, pues, se vinculan los impulsos hacia la vida y hacia la muerte —*eros* y *tánatos*—, pues coinciden, se sincronizan los momentos exactos de la muerte del bebé y el orgasmo de la mujer; pertinente y significativa es, en este sentido, la edición en paralelo de esas escenas.

Finalmente, esta primera secuencia es también muy importante, porque nos introduce en un ambiente conocido, familiar y cotidiano. La ducha, la lavadora iniciando su ciclo, el niño durmiendo, la curiosidad infantil. Ese mundo queda devastado con la muerte del niño, lo que funciona como intriga de predestinación, al avisarnos cómo quedará asolada la relación conyugal y la realidad misma. Se trata, entonces, de un contexto inicial que será *desfamiliarizado* en el desarrollo de la historia.

Séptima secuencia. Hallazgo en el ático

En esta secuencia, las tomas son oscuras. Esto ya delinea un ambiente de misterio y de cierta opresión cuando, junto con el personaje masculino, nos trasladamos al ático de la cabaña. Allí él encuentra una serie de grabados e

⁵ Se refiere a un elemento situado en las secuencias iniciales de un filme, que avisa de alguna manera el final, la resolución de la historia. De hecho, propone esto como una categoría de análisis en su “Guía de análisis filmico”. Véase Lauro Zavala, *Elementos del discurso cinematográfico*. (México: UAM Xochimilco, 2002), 23.

ilustraciones que representan lo mismo actos de tortura contra mujeres, que aquelarres y actos brujescos y diabólicos.

Planos de detalle nos muestran también los apuntes que la esposa realizó cuando llevaba a cabo su investigación. Claramente se muestra cómo la escritura de ella se va transformando, hasta volverse totalmente ilegible y descompuesta. Esto es un claro indicio del proceso de transformación del personaje.

En otro exceso de coincidencia, en el momento justo en que el marido observa la escritura descompuesta de su esposa —y ella comienza a *desfamiliarizársele*, a tornársele siniestra—, cae un árbol en el bosque y las ramas de otro se doblan y amenazan con quebrarse. Nuevamente se hace uso de una edición en paralelo que enfatiza esta vinculación entre ambas acciones.

Lo anterior apuntala, además, un ambiente de *anormalización* para el espectador, pues previamente a esto, cuando la pareja se dirige a la cabaña, comienzan a representarse elementos de dubitación: ella se queja de que el pasto arde y la quema; el marido —que obviamente no siente nada— toma esto como una somatización: sabe que eso no es cierto. Sin embargo, cuando ella se descalza, su pie muestra algo parecido a una quemadura. Más adelante, durante una terapia, ella expresa que “La naturaleza es la iglesia de Satanás”. Y en ese mismo instante el viento comienza a soplar, en una suerte de extraña coincidencia. Aunado a esto, en una siguiente escena, la mujer amanece repentinamente curada de su fobia hacia ese bosque; ya puede caminar y desenvolverse con naturalidad y sin temores. Esta cura imprevista y tan rápida es posible, pero no probable; y dialoga con el espectador haciéndolo dudar. La poética de lo fantástico se sigue construyendo en el texto.

Por otro lado, cuando el marido recrimina a su esposa que justamente lo que ella criticaba inicialmente en su tesis —la idea de la maldad como algo inherente a la mujer, lo que justifica la violencia contra ella—, es lo que ahora ella asimila. Efectivamente, en el ejercicio terapéutico posterior al hallazgo, ella dice: “Si la naturaleza humana es diabólica, ocurre lo mismo en la naturaleza de las mujeres [...], las mujeres no controlan sus cuerpos, la naturaleza lo hace” (67’16”).⁶

Por otra parte, el descubrimiento del psicólogo en el ático retoma un motivo típico de la literatura fantástica —si bien iniciado por la novela de

⁶ *Antichrist*. Dir. por Lars von Trier (Dinamarca: M.L. Foldager, 2009).

caballerías—, que es el del manuscrito hallado.⁷ Ciertamente aquí se trata no de un manuscrito que cuenta una historia fantástica, sino algo peor: un documento que parece mostrar el verdadero yo de la esposa.

Octava secuencia. La tortura

En esta secuencia narrativa comienzan a trazarse relaciones entre ciertos indicios del principio y lo que aquí se narra. Así, advertimos que los zapatos del niño que vimos en un plano cerrado puestos al revés son aviso de lo que la mujer le hizo a su hijo: el marido descubre que, en todas las fotos en que sale el niño —tomadas durante la pasada estancia en la cabaña— sale con los zapatos puestos al revés.

Se desvela entonces que esa deformación ósea en los pies —muy extraña a la edad del niño— ha sido tramada por su propia madre. Y, por lo tanto, el lector ya puede esbozar la hipótesis de que su muerte ha sido *calculada*. La ambigüedad, sin embargo, no ha sido erradicada. La dubitación esencial de la historia se mantiene: ¿es ella una bruja? Porque finalmente ha terminado por aceptar o descubrir que la mujer posee una maldad inherente a su propia naturaleza.

Previamente a esto hay una escena en la cual la pareja tiene relaciones sexuales en el bosque y varios pares de manos salen de entre las raíces de un árbol como queriendo asirlos. Este elemento resulta sobrenatural, a menos que se interpretara metafóricamente. Mas no es fácil una lectura en este sentido, ni parece pertinente, pues no hay marcas textuales —indicios— que sugieran esto; además, el filme mismo ha querido funcionar en clave realista.⁸

De forma singular, tratado como caso clínico de desorden de personalidad —y entonces en tono psicológico—, aparece el tema de la maldad femenina en alusión al terror: la figura de la bruja. Irónicamente, la tortura a que

⁷ Baste recordar, por ejemplo, el caso de la novela de Jan Potocki, *Manuscrito hallado en Zaragoza*, uno de los textos clásicos de lo fantástico. Y no está de más recordar que la propia novela de Cervantes —parodia de las novelas de caballerías— se presenta como un documento hallado, cuyo autor es Cide Hamete Benengeli.

⁸ Incluso es significativa al respecto la escena de la primera terapia, una vez que la pareja ha llegado a la cabaña, en la que él le pide caminar de una piedra a otra. Las tomas son casi *amateurs*, la cámara se mueve y el encuadre es defectuoso, justamente como cuando se filma sin la habilidad ni el conocimiento cabal de la cámara (*Antichrist*, dir. por Von Trier, 44'44").

somete al marido trastoca la tradicional violencia hacia la mujer que el personaje estudiaba en su tesis. Efectivamente, la crueldad, la saña, la maldad de la esposa contrasta notablemente con el personaje abrumado y anonadado por el dolor del duelo; a estas alturas, ella se ha transformado totalmente, se ha tornado siniestra. *Parece* una bruja. La lógica nos dice que es una mujer enferma, trastornada, y esta ambigüedad adquiere gran fuerza.

Sólo hasta la novena secuencia —antepenúltima— se despeja la dubitación: en un *flashback*, regresamos a la primera secuencia y un plano cerrado nos deja ver que la mujer, mientras hacía el amor con su marido, vio al bebé y supo del peligro que corría, mas no hizo nada para evitarlo. Se confirma que había desde el principio una intención en *todo* y que, igual que las brujas, ella había sacrificado a un niño y debía efectuar un rito en el bosque, en alusión al aquelarre. E igual que las brujas es quemada al final de la historia.

Conclusiones

Anticristo, de Lars von Trier, es un filme que, en lo general, emplea la poética de lo fantástico. Se basa en la configuración de lo siniestro y de la duda; y extiende los efectos del primero hasta el final y de lo segundo hasta la antepenúltima secuencia.

El elemento sobrenatural —las manos que se asoman de entre las raíces de un árbol— aparece poco a poco, luego de irlo preparando, mediante los indicios, y se sitúa en un punto de una gradación en ascenso.

El ambiente creado por el filme es de dubitación general y oscila entre una lectura en clave natural y otra en clave sobrenatural. La mujer tiene un problema psicológico motivado por la culpa de sentirse responsable por la muerte de su hijo, o ella es realmente una bruja que necesitaba sacrificar a su hijo y llevar a su marido al bosque para realizar un ritual.

Así, la filiación genérica anunciada por el prólogo es de un drama conyugal a partir de la tragedia ocurrida a la pareja. Poco a poco, esta idea inicial se va transformando, a la vez que el ambiente se va tornando siniestro. La acción se traslada de la ciudad al bosque, lugar de misterio, de aquelarre; la cabaña está en un despoblado, en medio de un bosque neblinoso. Los elementos espaciales pertenecen tanto a la estética gótica, como a lo fantástico romántico, y se trata de un escenario propicio para lo sobrenatural.

Varias de las estrategias narrativas, como hemos visto aquí, pertenecen a la poética de lo fantástico; el trasladar las acciones de un contexto cotidiano a uno extraño, se remite específicamente a lo fantástico realista.

Sin embargo, la línea psicológica perdura largamente en el filme y siempre está flotando la posibilidad de explicarlo todo, con base en un trastorno mental de la esposa.

Podemos decir, entonces, que la cinta se define y caracteriza como una hibridación, como una propuesta intergenérica que cruza las líneas mencionadas y, entonces, podríamos ubicarla como un drama gótico-psicofantástico, tanto por su temática como por sus estrategias de presentación y la codificación de una estética discursiva.

Al final, ciertamente prevalece la poética de lo fantástico como una manera de establecer la estética del terror. Justamente, éste se basa en la angustia e indeterminación de la historia, la cual se establece como proyecto narrativo, a partir de la lograda hibridación genérica.

Fuentes

BESSIÈRE, IRÈNE

1974 *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. París: Larousse.

BRAVO, VÍCTOR

1987 *Los poderes de la ficción*. Caracas: Monte Ávila.

FREUD, SIGMUND

1976 “Lo siniestro”, en E. T. A. Hoffmann, *El hombre de arena* seguido de *Lo siniestro*. Buenos Aires: López Crespo Editor.

POTOCKI, JAN

2003 *Manuscrito hallado en Zaragoza*. Julio Caro Baroja (prologuista). José Luis Cano (traductor). Madrid: Alianza (El libro de bolsillo, Literatura).

ROAS, DAVID

2001 “La amenaza de lo fantástico”, en *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros.

TODOROV, TZVETAN

1999 *Introducción a la literatura fantástica*. México: Ediciones Coyoacán.

ZAVALA, LAURO

2002 *Elementos del discurso cinematográfico*. México: UAM Xochimilco.

Filmografía

Antichrist

2009 Dir. por Lars von Trier. Dinamarca: M.L. Foldager. Actores: Willem Dafoe y Charlotte Gainsbourg.



LAS VIÑAS DE LA IRA: LA CRISIS HECHA CINE

*María de Lourdes López Alcaraz
Laura Edith Bonilla de León*

OBJETIVO: detectar el nivel del trasfondo histórico de los años de la recesión estadounidense para situar la importancia del tema presente en la narrativa literaria y cinematográfica.

ACTIVIDAD: ponderar la importancia de la inclusión histórica de elementos del conflicto real en la narrativa de ficción de Steinbeck y el filme.

Conviene principiar por enmarcar el suceso histórico que fundamenta el objetivo, para así comprender la importancia de su incidencia en la narrativa estadounidense. Estados Unidos, país formado en su mayor medida por las distintas oleadas migratorias desde comienzos del siglo XIX, fue el destino privilegiado de europeos que provenían sobre todo del norte de Europa; así, ingleses, germanos y escandinavos llegaron a tierras norteamericanas, aunque:

Durante la primera fase, de la “old inmigration”, la que se dirigió a Norteamérica y Australia, los factores de expulsión parecen predominar sobre los factores de atracción, aun en su estrecha interdependencia recíproca. Los componentes cualitativos, el papel de guía de los primeros inmigrantes y las políticas gubernativas ejercieron una función determinante en la orientación de los flujos migratorios.¹

La estabilización de la economía de Estados Unidos, a partir de la Guerra de Secesión (de 1861 a 1865), propició el desarrollo del transporte marítimo y el ferrocarril; el desarrollo de la industria; la acumulación de capital y la conformación de un mercado interno y externo que posibilitó el grueso arribo de habitantes de otras zonas europeas. Este proceso migratorio fue considerado positivo en su momento, pues permitía crear nuevos mercados.

¹ Dirección Nacional de Migraciones (DNM), “El camino de los migrantes”, en <www.migraciones.gov.ar/accesible/indexN.php?camino>, consultada el 23 de febrero de 2018.

En el caso de Estados Unidos, a esas migraciones europeas se deben añadir las que hubo dentro de su propio territorio, desde finales del siglo XIX y ya en el siglo XX, con la ampliación de sus fronteras y el crecimiento de las nuevas entidades territoriales. Sin embargo, a pesar de su fortalecimiento, resultó paradójico que, tras su participación en la victoria de la Gran Guerra, la siguiente década terminara con el advenimiento de una crisis económica, y como una de las secuelas de ésta sobreviniera un nuevo flujo de migraciones internas, derivadas de los problemas financieros, la pérdida de empleos, de propiedades y de hogares.

La llamada Depresión de 1929 fue, principalmente, económica. Con el hundimiento de la Bolsa y de Wall Street, un alto número de estadounidenses perdieron sus inversiones, y vieron cómo se evaporaban sus ahorros. La debacle no sucedió de un día para otro, pues ya desde un tiempo antes había indicios de lo que sería la crisis. El índice Dow Jones —la estimación del valor de las acciones principales— había alcanzado la marca récord de 381 en un mercado frenético. Los indicios de una recesión económica mundial y las advertencias de los expertos de que las acciones estaban sobrevaluadas habían provocado que algunos inversores importantes empezaran a retirarse del mercado. El 19 de octubre, el impulso de vender alcanzó proporciones alarmantes y los precios empezaron a caer. El 24 de octubre de 1929 fue llamado el “jueves negro” y todavía la Bolsa cayó más el martes 26. Grandes inversores optaron por el suicidio.

Esta crisis tuvo repercusiones trágicas en el campo, pues muchos agricultores se arruinaron, como consecuencia de la caída de los precios de sus productos. Para poder pagar sus deudas, se vieron obligados a deshacerse de sus tierras, en condiciones gravosas y por valores mínimos, y ello los empujó a abandonarlas e ir en busca de nuevas oportunidades laborales hacia el oeste. Ya desde antes, la agricultura no mantuvo un crecimiento similar al desarrollo de la industria, pues sus precios eran más bajos.

Oklahoma fue uno de los estados más dañados. Los campos perdieron totalmente su valor por la falta de insumos y los famosos “okies” se lanzaron hacia otros territorios en busca de subsistencia. California auguraba trabajo como tierra prometida.

Hoover, artífice de la recesión

Herbert Hoover fue secretario de Comercio durante el gobierno de Warren G. Harding, a principios de los años veinte; destacó en la gestión pública y la administración de recursos, lo que llevó a que el Partido Republicano lo postulara como candidato a las elecciones presidenciales de 1928. Desde su campaña apoyó la Ley Seca y el compromiso de proteger los intereses de los votantes blancos y protestantes. Su administración fue marcada por el inicio de la Gran Depresión, estallada el 24 de octubre de 1929, conocido como jueves negro.

La Gran Depresión causó la crisis de una buena parte de la economía estadounidense y afectó a una gran parte de la población. El presidente Hoover trató de dar alternativas, por lo que impulsó el trabajo voluntario, a la vez que desarrolló obra pública, como la presa Hoover, medidas proteccionistas con la ley arancelaria Smoot-Hawley, aumento del impuesto a la renta del 25 al 63 por ciento y del impuesto sobre la renta corporativa. Ante este panorama tan difícil, el problema de la migración cobró importancia.

Por otra parte, el inmigrante, dicen los sociólogos, no siempre emigra por razones que se justifican en sus carencias, persecuciones, etc. Hermanos de la misma madre y el mismo padre, no siempre se lanzan fuera del hogar porque cada psique opera de diferente manera. En la gran migración estadounidense puede comprobarse el fenómeno, a pesar de que el hambre azotó a la región central de agricultores y la huída masiva los impulsó a California.

Linda Seger,² al proponer requisitos para la creación de personajes, dice que detrás de cada decisión hay una historia interesante. En el ejemplo que se presenta en estas líneas, la frontera de la historia personal y la histórica se subsumen. Detrás de la familia Joad está la “historia histórica”, si se puede expresar así.

John Steinbeck (1902-1968), escritor californiano (miembro de los talentos de la llamada “Generación perdida”), desde 1936 había contactado a Thomas Collins, entonces director del Arvin Sanitary Camp, que albergaba temporalmente a familias que habían salido de las zonas centrales del país hacia California, en plena etapa de la depresión. Collins informó a Steinbeck

² Linda Seger, *Cómo crear personajes inolvidables: guía práctica para el desarrollo de personajes en cine, televisión, publicidad, novelas y narraciones cortas* (Barcelona: Paidós, 2000).

de la grave situación económica de los migrantes y de la imposibilidad de encontrar trabajo. El escritor publicó sobre el caso en el periódico *San Francisco News* y, apoyado por su esposa Carol Henning, denunció las injusticias y la pobreza de hombres, mujeres y niños que habían llegado a tierras californianas en búsqueda de una tierra prometida:

Ya desde sus artículos, el autor de la novela hablaba de la recogida de fruta en California por gente procedente de Oklahoma, Nebraska y sectores de Kansas y del oeste de Texas, la mayoría de estos migrantes eran de ascendencia británica, germana y escandinava. Desasistidos por las leyes de protección del empleo y de la salud, tales inmigrantes sufrían, además del hambre y la pobreza, un duro sistema de represión por parte de los grandes cultivadores, asemejado a métodos típicos del fascismo. Steinbeck alababa la iniciativa de los campamentos federales, citando el Arvin de Collins y el Marysville, y anunciando el proyecto de otros ocho; además planteaba la urgencia de un programa de acogida y amparo para los que pretendían hallar en California el trabajo necesario con vistas a la supervivencia.³

En su libro, Seger establece que la historia de fondo proporciona dos tipos de información: los acontecimientos e influencias del pasado y la biografía del personaje. El gran escenario de la migración es el telón de fondo perfecto para que Steinbeck tenga al alcance de su creación a los personajes inolvidables.

Ya Stanislavski recomendaba que se escribieran biografías previas completas de sus personajes: datos fisiológicos (edad, sexo, apariencia, etc.), sociológicos (clase, profesión educación, aficiones, pasatiempos) y psicológicos (vida sexual, valores morales, frustraciones, personalidad).⁴ Steinbeck cumplió la biografía “viva” de sus personajes.

La historia de fondo para toda la familia Joad es la misma, una vez emprendida la marcha, pero actúan de muy diferente forma, según su pasado. Coinciden, pero sus motivaciones están en función de sus particulares vivencias pasadas. Esto no hace sino retratar la realidad de muchos de los sufrientes seres de esa migración obligada.

La novela está escrita a dos voces, identificadas en su diferencia capitular: unos narran la historia a nivel macro y los restantes se ocupan de la historia particular de la familia Joad, focalizando cada vez en sucesos por demás

³ Javier Coma, *Entre el Nobel y el Óscar* (Barcelona: Flor del Viento, 2003), 174.

⁴ Seger, *Cómo crear...*

dolorosos. Desde el primer capítulo, el personaje colectivo se ocupa de la macrohistoria; en esas partes se relatan las tragedias de los habitantes convulsos —por igual los peregrinos que los hostiles anfitriones—, y los otros capítulos presentan la microhistoria de los Joad, los inmigrantes en su propia tierra y donde sobresale la fuerza ya anunciada al final del primer capítulo: “Muy en su interior, las mujeres y los niños sabían que ninguna desgracia era demasiado grande en tanto sus hombres no perdieran el valor”.

El principio de la historia de la desventurada familia es el momento en que Tom, el hijo, sale con libertad condicional y llega al hogar paterno, una pequeña propiedad que tenía cuarenta acres y sólo encuentra toda la desolación de los campos muertos y a los habitantes huyendo de la sequía y el hambre:

Cada cosa moviente levantaba polvo: un hombre, al caminar, se envolvía en él hasta la cintura, un camión levantaba polvo hasta lo alto de las tapias, y un automóvil tras sí nubes de polvo. El polvo tardaba mucho en volver a posarse.

[...]

El viento se hizo más fuerte, se metió bajo las piedras y arrastró briznas de paja y hojas secas, dejando una estela al atravesar los campos [...]. Durante una noche, el viento sopló con más fuerza por sobre la tierra, rompió la tierra que cubría las raíces de las plantas de trigo, y el trigo, con sus hojas debilitadas, luchó contra él hasta que el viento intruso libertó sus raíces, y entonces cada tallo se inclinó, cansado, hacia la tierra, señalando la dirección del viento.

Llegó el alba, pero no el día [...]. Cuando volvió la noche fue una noche negra, pues las estrellas no podían taladrar el polvo para asomarse a la tierra, y las luces de las ventanas no lograban iluminar siquiera a unos pocos metros de distancia.

Y lo saben bien los personajes femeninos, y lo demuestran al final de la novela cuando, a instancias de la madre, Rose of Sharon, que ya tiene leche por su adelantado embarazo, salva al hombre moribundo por hambre: “Su mano se posó en la cabeza del hombre y la sostuvo contra su pecho. Sus dedos le mesaron suavemente el cabello. Elevó sus ojos y miró hacia el cielo, y plegó sus labios y sonrió misteriosamente”.⁵

John Ford —ganador de un Óscar en 1935— filmó en 1940 con el mismo título la gesta de la Gran Depresión. Henry Fonda —nominado al Óscar por esta actuación— y Jane Darwell llevan los personajes centrales. La adaptación cuidadosa de Nunnally Johnson le dio espacio a John Ford para

⁵ John Steinbeck, *Las uvas de la ira* (Madrid: Rodas, 1973), 496.

expandir sus ideas y sentir visual y emocionalmente, recordando algo de lo que padecieron sus ancestros irlandeses cuando tuvieron que venir a Estados Unidos.

Es una obra de protesta social que proyecta las heridas de un núcleo de desposeídos enorme, que tardarán mucho tiempo en poder enrolarse nuevamente a la forma de vida que tenía por lema “el trabajo siempre dará niveles de vida mejores”. Los principales valores humanos quedaron relegados ante la inmigración, hambre y miseria de una realidad histórica innegable: “Fue filmada por una poderosa empresa de Hollywood, con respaldo del Chase Manhattan Bank, y se impuso como una de las películas más importantes de la industria, comenzando por sus candidaturas y premios de la Academia de Artes y Ciencias de Holywood”.⁶ Tanto Ford como el productor Darryl Zanuck son conservadores y no volverán a realizar otra obra con intención sociopolítica similar.

El filme, que inicia igual que la novela, permite que la cámara aprecie que no habrá posibilidades de vida en aquellos campos, antes pletóricos del trigo, que los hacía parte de los graneros de Estados Unidos. También registra el encuentro de Tom con otro de los personajes representativos de la novela: el ex sacerdote Jim Casy.

Ambos encuentran la antigua casa de la familia desierta. Los bancos inmisericordes echan a los propietarios de muchos años porque no pueden más cumplir con los pagos de sus hipotecas y deudas.

Los personajes fílmicos siguen con estrecha cercanía a los que Steinbeck había creado —incluso se encuentran diálogos idénticos—. Son seres humanos profundamente realistas, no son blancos héroes; cada miembro de la familia es presentado morosamente (cumplen las recomendaciones de Stanislavski), con un discurso sin miramientos: el abuelo y el tío se han robado una casa; el abuelo, ya senecto, era “perverso y cruel e impaciente, como niño endiablado. Bebía mucho cuando podía hacerlo, comía demasiado cuando había que comer y siempre hablaba de más”; el padre es casi inútil y lo reconoce; la joven hija de dieciocho años, “ya tenía la sonrisa de la suficiencia, la mirada de la que lo sabe todo. Todos sus pensamientos y sus acciones se referían a la criatura que llevaba en sus entrañas, pensaba sólo en términos de reproducción y de maternidad, y “mi madre no es tampoco de las mansas”, dice Tom.

⁶ Homero Alsina Thevenet, *Historias de películas* (Buenos Aires: Cuenco de Plata, 2006), 101.

La madre es, sin duda, el personaje excepcional —podría ser una remembranza de *La madre* de Gorki—. Steinbeck la crea minuciosamente y John Ford la recrea con singular justeza:

De voz fría, tranquila, balbuciente, amistosa y humilde [...]. Maciza, pero no obesa; su grosor se debía a los hijos que había dado a luz y al trabajo excesivo. Usaba una bata que había tenido florecitas en algún momento. Sus pies fuertes, anchos, por cierta bondad consciente [...]. Los brazos fuertes, cubiertos de pecas; manos regordetas como de una niña. Su rostro no era tierno sino sereno, iluminado. Sus ojos de color avellana parecían haber experimentado toda suerte de tragedias, y haber pasado por el dolor y el sufrimiento antes de llegar a la calma y comprensión sobrehumanas que ahora poseían. Parecía conocer, aceptar, desear su posición, la ciudadela de la familia, la plaza fuerte que nada podía rendir [...]. Y como el viejo Tom y los hijos no conocerían daño ni temor en tanto que ella no reconociese que existían razones para temer y que había un daño que sufrir, se había acostumbrado a ocultar su temor y sus dolores [...]. Se había hecho la costumbre de reír por cosas insignificantes. Pero, más que al gozo, se consagraba a aparentar la calma [...]. Parecía saber que, si ella vacilaba, la familia sufriría un rudo choque, y que si alguna vez desesperaba, la familia se hundiría, desaparecería el lazo que los unía.⁷

Las uvas de la ira son los frutos de los campos de California, el lugar prometido para alcanzar el progreso, donde se cultivan miles y miles de uvas; sin embargo, prodigan solamente desengaño y tragedia. Los Joad son parte de los miles de víctimas de la Gran Depresión, que se aunó al *dust bowl*, o sea el efecto climático de la sequía que deja los campos yertos de polvo y que se magnificó por la ambición de los terratenientes, a los que el autor “quiso colocarles la etiqueta de la vergüenza a los codiciosos cabrones que han causado esto”.

No hay cambios importantes en el tiempo presente de los personajes. “En la vida, las transiciones no surgen de la nada, sino que las han motivado determinadas situaciones del pasado”, dice Steinbeck, cuando Pa muestra preferencia por el hijo que casi mata al nacer. Esas informaciones de la historia de cada miembro de la familia ayudan a explicar el comportamiento que normalmente no es habitual en un personaje:

⁷ Alsina, *Historias...*, 83.

El escritor John Steinbeck y el cineasta John Ford han elaborado un testimonio cuya veracidad nadie es capaz de cuestionar. La gran depresión ha tenido cronistas en todos los campos de la cultura, mas nadie la ha retratado en movimiento con la fuerza que hace John Ford en *Las viñas de la ira*.⁸

El análisis del suceso histórico y su representación en la literatura, y después en el cine, permite ponderar como una resultante primera la posibilidad de afirmar la presencia intergenérica de la Recesión y sus representaciones artísticas. El género que se conserva en los tres discursos atañe al drama de las pérdidas, el esfuerzo sin tregua al que estuvieron sometidos lo mismo los personajes de los fatídicos tiempos en Estados Unidos, como de la recreación que hacen los autores posteriores.

The Grapes of Wrath (1939), Premio Pulitzer 1940, escrita por John Steinbeck y llevada al cine por John Ford en 1940, ofrecen un claro ejercicio para mostrar que la frontera entre realidad histórica y sus representaciones artísticas puede ser no sólo factible, sino realizada con gran calidad. La Gran Depresión en Estados Unidos es la base para que la creación de Steinbeck sea considerada una de las mejores novelas de la literatura estadounidense, y su recreación fílmica motivo de cita en la historia cinematográfica.

Fuentes

ALSINA THEVENET, HOMERO

2006 *Historias de películas*. Buenos Aires: Cuenco de Plata.

COMA, JAVIER

2003 *Entre el Nobel y el Óscar*. Barcelona: Flor del Viento.

DIRECCIÓN NACIONAL DE MIGRACIONES (DNM)

2018 “El camino de los migrantes”, en <www.migraciones.gov.ar/accesible/indexN.php?camino>, consultada el 23 de febrero de 2018.

⁸ J. M. Tasende, *Memorias de un espectador. El cine de John Ford* (Barcelona: Polígrafa, 2007), 99.

SEGER, LINDA

2000 *Cómo crear personajes inolvidables: guía práctica para el desarrollo de personajes en cine, televisión, publicidad, novelas y narraciones cortas.* Barcelona: Paidós (Paidós Comunicación-Cine, 119).

STEINBECK, JOHN

1973 *Las uvas de la ira*, 5ª ed. Trad. de Hernán Guerra. Madrid: Rodas.

TASENDE, J.M.

2007 *Memorias de un espectador. El cine de John Ford.* Barcelona: Polígrafa.



CANOA: MEMORIA DE UN HECHO VERGONZOSO

María de Lourdes López Alcaraz

OBJETIVO: señalar los índices e informaciones que la crónica y la investigación periodística proporcionan, ponderando su importancia en la creación del texto posterior: el guion cinematográfico.

ACTIVIDAD: leer en el guion de Tomás Pérez Turrent ejemplos de las unidades narrativas que provienen de la crónica y la investigación periodística.

Los antecedentes sociohistóricos

Ramón Calvario Gutiérrez, Jesús Carrillo Sánchez, Miguel Flores Cruz, Julián González Báez y Roberto Rojano Aguirre, empleados de la Universidad Autónoma de Puebla, decidieron aprovechar los días feriados por las fiestas patrias, y el 14 de septiembre de 1968, a instancias de Ramón y Julián, que eran excursionistas, se dirigieron de Puebla rumbo a San Miguel Canoa, con la intención de escalar La Malinche.

El pueblo se encuentra en las faldas de la montaña, a sólo doce kilómetros de Puebla y a diez de la super carretera México-Puebla-Orizaba. Sin embargo, a pesar de su buena ubicación, por ser un punto atractivo para los excursionistas, la población mantenía el atraso característico de los sitios olvidados por los avances de la agricultura, la ganadería y el comercio.

Los pobladores de la región, hablantes de lengua náhuatl, escasamente llegaban a quince mil. Vivían en el abandono típico de aquellos sitios que, habiendo sido cabeceras municipales, pasaron luego a formar parte de municipalidades más fuertes; en este caso, el pueblo era manejado bajo las órdenes de Puebla capital y del cura de San Miguel Canoa, verdadero dueño de la localidad.

El sacerdote antecesor del protagonista de la tragedia había bautizado al pueblo de Canoa con su nuevo nombre “San Miguel Canoa”, en honor al

santo patrono a quien los pobladores empezaron a rendir culto absoluto. Muy pronto, el nuevo cura aprendió a manejar la economía del pueblo: se vendieron los terrenos que sirvieron para construir una iglesia bonita; gracias a las limosnas, se pavimentó parte de la carretera de acceso; el curato se encargaba de la venta de leña y carbón; se hicieron las grandes fiestas patronales; los casamientos y demás sacramentos se podían realizar en la iglesia del pueblo, aunque costaran, y también se compró un sistema de sonido, a través del cual el cura daba las noticias que solamente él y algunos privilegiados a su alrededor conocían. Dijeron vecinos testigos posteriores: “nadie sabía de la televisión ni del periódico”, sólo el cura, y su lema era “nada gratis”:

Gratitud del pueblo de Canoa, Pue. La Divina Providencia nos trajo al señor C. don Enrique Meza Pérez, el 17 de agosto de 1961. Gracias mil veces, gracias a Dios. Como antorcha encendida e inflamada en su alma y en su mano, para levantar y despertar al pueblo de Canoa de su eterno letargo. (Inscripción en una placa de mármol en la iglesia de San Miguel Canoa)¹

La consignación de los hechos

La gravedad de los sucesos podría haber impuesto una comunicación abierta y abundante; sin embargo, la prensa refirió poco de ellos. Los periódicos locales dedicaron escasa atención a los días previos y, después, breves noticias sobre las investigaciones, las detenciones y el proceso penal. La atención de México se centraba, en septiembre de 1968, al movimiento estudiantil y a las respuestas de clamor de una sociedad poco informada que apoyó en núcleos importantes al gobierno del presidente Gustavo Díaz Ordaz.

El linchamiento de San Miguel Canoa quedó ahogado en el mar de acontecimientos que acapararon la tinta y el papel. A pesar de su grave importancia y de que el trágico suceso tenía una estrecha relación con el movimiento general, el clamor que se escuchaba era “Mé-xi-co, Mé-xi-co, Mé-xi-co”, como consignaron muchos cronistas.

En medio de las noticias que a diario se escuchaban sobre los estudiantes de la capital, las órdenes gubernamentales, los cercanos juegos olímpicos,

¹ Guillermina Meaney, *Canoa. El crimen impune* (México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2000), 19.

etc., la importancia de la muerte de dos trabajadores universitarios, de un campesino-asesinado y otro lugareño, a manos de una muchedumbre histérica, ebria e ignorante, era mínima.

La prensa, aun la del estado, que fue la más extensa, dedicó pocos espacios esclarecedores. Se considera que el silencio operó como un complejo de culpa entre las autoridades, algunos personajes del pueblo y los propios pobladores de San Miguel Canoa.

Al preguntar por qué esos pobladores —si bien hoscos, ignorantes y con gran pobreza— fueron capaces de la saña de sus acciones en esa noche trágica, una explicación válida se encuentra en la manipulación de los intereses creados, del poder religioso y los medios informativos.

La revisión de las publicaciones en la prensa nacional en 1968, y sobre todo local, en *El Sol de Puebla*, el diario más importante de esa capital, abonan suficientemente la respuesta. Podemos agrupar en dos los temas que resultaron definitorios:

CONTRA LA PRESENCIA “COMUNISTA” Y EL PELIGRO PARA LA RELIGIÓN

Una presencia recurrente: “Rechazan la infiltración roja en las filas estudiantiles. Exhortación al alumnado del IPN para que vuelva a clases”.² En un mismo sentido, el diario continuó haciendo eco de que “el desorden y los ideologías políticas extremistas se habían infiltrado en la masa estudiantil” (28 de julio). Cuando hubo detenidos, se publicó que “la mayoría de ellos aceptaron tener conexiones directas e indirectas con el partido comunista” (30 de julio) y se llegó a asegurar que, después de confesar sus nexos con “los rojos”, sólo uno de los detenidos había quedado libre por los disturbios. El periódico da cuenta de que se exhibieron cartelones con el retrato del Che Guevara y de Fidel Castro.

El binomio estudiante-comunista se generalizó en Puebla. Las publicaciones sobre el tema abundaron y casi siempre como encabezados de primera plana o en la sección editorial. La psicosis llegó a tratar por igual a estudiantes,

² *El Sol de Puebla*, 28 de julio. A partir de esta nota, en todas las referencias a *El Sol de Puebla* se consignará únicamente la fecha de la publicación entre paréntesis.

o simplemente jóvenes, que fueron encarcelados por denuncias de hechos no cometidos. “Prisión para pseudo estudiantes alborotadores. Cuatro delitos les fueron acumulados” (1° de agosto).

LA EXALTACIÓN NACIONALISTA POR EL SÍMBOLO PATRIO Y LA SALVAGUARDA AL ORDEN GUBERNAMENTAL

“Degeneró en mitin antimexicano la manifestación estudiantil. Profanaron el asta de la bandera. La efigie del ‘Che Guevara’ en Palacio. Más alborotos no serán ya tolerados”. Y otro encabezado, en primera plana, al día siguiente, citando al presidente: “Desagravio a la bandera en la plaza de la constitución. Hostilidad de estudiantes rojos hacia los patriotas. Condena el senado a la subversión, condenan los mitotes los sinarquistas. Una bandera tiene México: la tricolor, Díaz Ordaz” (28 de agosto).

La bandera catalizará todo el fervor reconocido en los poblanos y servirá como el vehículo para patentizar los nacionalismos exacerbados por las cotidianas acechanzas: los extranjeros, el comunismo, la pérdida de la paz:

Con gran fervor y valor cívico el pueblo de México lavó hoy la afrenta que hicieron a la Bandera Nacional grupos de exaltados. Hubo rudas batallas campales a puñetazos: los estudiantes trataron de impedir que su bandera rojinegra fuese echada al suelo, y los grupos de trabajadores lucharon por cambiar ese trapo —“que no representa a México”— y elevar nuevamente al cielo, la Bandera Tricolor.

Los jóvenes de Acción Católica lucharán dentro de sus posibilidades por el feliz desarrollo de la Décimonovena Olimpiada, y están dispuestos a detener cualesquiera acciones que se encuentren encaminadas a obstaculizar su marcha (29 de agosto).

Y como “Nadie ni nada tiene derecho de mancillar el símbolo más sagrado de los mexicanos”, según declaró un diputado poblano (1° de septiembre), se logró que ondeara nuevamente en su lugar y flotó hoy esplendorosa en el limpio cielo de México, y para el desagravio, la Cadena García Valseca, compañía dueña del periódico, publica una foto del lábaro patrio y apoya invitando con la leyenda: “Perdona a tus ofensores. Este sitio de honor de *El Sol de Puebla* será destinado a la Bandera durante el mes de septiembre, mes de su desagravio, por iniciativa de los 32 diarios de la Organización Periodística García Valseca”.

Ya se había publicado que insultar a la bandera “es como insultar a la propia madre” (3 septiembre) como declara un campesino y que la “La peor bajeza de apátridas y renegados [...] es agraviar el símbolo más respetable de una nación”, como dijo un destacado industrial poblano (3 septiembre). El periódico emitió un nuevo mensaje, en el mismo sentido, en días posteriores: “Respaldo al presidente, al ejército y desagravio a la bandera. Emotiva manifestación (en Puebla) millares de gentes cantaron conmovidas el himno nacional (6 de septiembre)”. Y el 9 de septiembre en la nación “laica” las voces se elevan conjuntas: “Hubo dos caravanas y en la foto vemos la ceremonia que se realizó en el atrio de la Basílica de Guadalupe. [Y como] Pie de una foto de la manifestación de desagravio, en la que se ve una pancarta que dice: ‘México profanado por la bandera comunista’”.

Y un corolario simple, que dicta la sentencia del gobierno-sociedad, apareció el 15 de septiembre, como encabezado de una nota en la sección policiaca:

Trataron de izar una bandera rojo y negro [sic] y fue la consecuencia La policía que intervino para acabar con la trifulca, afirmó que los vecinos de Canoa manifestaron que los empleados y la gente que llevaban quisieron saquear una tienda donde tomaban refrescos y además implantar una bandera rojinegra en la torre del templo, y por eso fueron atacados.

La investigación

Tomás Pérez Turrent (1937-2006), hombre de cine, guionista, crítico e historiador, es reconocido por una prolífica obra de escritor cinematográfico. Descuella su trabajo en producciones premiadas en el cine mexicano y, de manera especial, su trabajo para los filmes dirigidos por Felipe Cazals: *Canoa*, que recibió el Ariel en 1975; *Las poquianchis* (1976) y *El complot mongol* (1977).

Las autopsias, los careos, dictámenes y amparos sirvieron, en palabras del propio Pérez Turrent, sólo “para apoyar lo obtenido en el trabajo de hemeroteca y por los testimonios de los sobrevivientes”.³ La prensa nunca informó sobre los resultados de las autopsias y, por tanto, nunca fue público el

³ Tomás Pérez Turrent, *Canoa: memoria de un hecho vergonzoso. La historia, la filmación, el guion* (México: Universidad Autónoma de Puebla, 1984).

grado con el que las víctimas fueron atacadas. De igual manera, los cuatro muertos y los tres sobrevivientes presentaban machetazos, patadas, pedradas y, algunos, lesión de bala.

Otro asunto que le quedó claro al guionista al leer el expediente judicial 235/968 es que en las declaraciones “no hay una sola mención al motivo del linchamiento, es decir, nadie afirma realmente ser testigo de que los supuestos estudiantes fuesen a poner una bandera rojinegra en la iglesia, a agitar, a hacer ‘propaganda comunista’”.⁴ El mismo agente subalterno del Ministerio Público en San Miguel Canoa había declarado que:

No remito más diligencias por no haber quién declare [...]. Varias personas lo dice [sic] que hay gente maleante y que quieren entrar al curato los estudiantes [...] por lo que se piden los auxilios necesarios [...]. Miguel Flores Cruz dio su declaración [...]. No fue posible hacer más declaraciones porque los otros dos están por fallecer [...]. Dicen que esos son los comunistas y que querían entrar al templo o sea al curato, y es por eso que la gente se encuentra indignado [sic] y por eso pasa esta gran alarma (14 de septiembre).

Dentro de las consideraciones para aminorar las penas de los coacusados, se mencionaron que los dos sentenciados “poseen una educación ínfima; sus costumbres y conducta precedente son buenas, son producto del medio social en que se desarrollan, no los unía ningún vínculo con los ofendidos y su fanatismo religioso determina su peligrosidad”.

El cura no fue molestado nunca. “Las autoridades eclesíásticas de Puebla lo sostuvieron como párroco en San Miguel por más de un año hasta que fue cambiado de parroquia y enviado al pueblo de donde había venido, Santa Inés Ahuatempan”.

Pérez Turrent debió dedicar mucho tiempo de investigación antes de poder tener la línea argumental del guion. Hasta 1974, logró entrar en contacto con un campesino de San Miguel Canoa. Las conversaciones con él y, posteriormente, a través de él, con un centenar de personas revelaron aspectos inéditos sobre las condiciones reales de vida en San Miguel Canoa: las estructuras de poder, el cacicazgo no sólo religioso, sino político, ejercido por el señor cura, y permitieron comprobar datos anexos: “el uso particular del lenguaje, las expresiones características, la lógica del razonamiento [...] todo

⁴ Pérez Turrent, *Canoa...*, 13.

lo que se manifiesta como una manera de aprehender la realidad”.⁵ Éste será el personaje “testigo”.

El guion

En 1973, ante la necesidad de revisar el estado de la industria fílmica nacional, se convino en que un principio necesario era elevar la calidad de los filmes, empezando por los guiones. Se formó, inclusive, el Taller de Escritores Cinematográficos.

Por ese clima propicio y las informaciones del contacto que había logrado con uno de los sobrevivientes, Pérez Turrent decidió plasmar en un guion los sucesos de siete años de San Miguel Canoa, que llamó “Memoria de un hecho vergonzoso” y que fue aprobado para su filmación por Conacine en 1974.

Inició su trabajo de hemeroteca y viajó a San Miguel Canoa para conocer los sitios del linchamiento; identificó lugares, conoció gente y trazó itinerarios. A fines de mayo de 1974, inició la verdadera investigación con las entrevistas pertinentes. Cuenta el propio guionista que tuvo quince horas de grabación con los sobrevivientes (Roberto, Miguel y Julián), con quienes constató que cada uno tenía sus propios puntos de vista y ángulos diferentes.

En sus propias palabras: “Hubo que localizar la fecha exacta de los hechos, buscar los periódicos y tratar de leer todo lo relativo a los hechos para poder establecer una primera línea argumental”.⁶ En 115 minutos, la fotografía de Alex Phillips Jr. logró el verismo de la filmación en locaciones reales —algunas *in situ* en 1975—. Podría considerarse que la realidad tan crudamente retratada empalma con la ficción, por lo que está presente la técnica documental que la película misma, en su inicio, ubica: después de los créditos y de que sobre fondo negro aparece un título: “San Miguel Canoa, 1968”. Un narrador fuera de cuadro sitúa el lugar con sus principales características de pobreza, abandono, usos y costumbres, etcétera, (líneas 33 a 79 del guion impreso).⁷

⁵ Pérez Turrent, *Canoa...*, 48.

⁶ *Ibíd.*

⁷ Pérez Turrent, *Canoa...* A partir de esta nota, en todas las citas del mismo texto se consignan sólo el número de la página y de las líneas del guion.

El 16 julio de 1976, *Canoa* ganó el “Oso de Plata” en Berlín por considerar que el filme “condena la intolerancia, la agresión y la manipulación”. Por último, está considerada como una de las cien mejores cintas del cine nacional.

Índices e informaciones

Es necesario partir de algunas conceptualizaciones que permitan la aceptación del guion cinematográfico como una escritura literaria: en primer lugar, éste es un relato, porque es un “discurso que integra una sucesión de acontecimientos de interés humano en la unidad de la misma acción”, como asienta Claude Bremond.⁸ Además, el guion combina las artes del drama, pues requiere de la puesta en escena, propia del lenguaje audiovisual del cine. Parto de la consideración de que el guion es un género literario, con todos los permisos y relatividades del estudio de “género”.

A pesar de que los estructuralistas proponen que la estrecha relación entre literatura y realidad es un hecho, se insiste en que no consiste en una relación de verdad, porque no es pretensión de la literatura reproducir la realidad. Por esta premisa, antes hemos dicho que *Canoa* presenta muchas características del guion para documental —realidad y ficción— y el propio Pérez Turrent advierte al inicio de su texto: “Esto sí sucedió” (línea 2).

A partir de que el guion cinematográfico proporciona, en primera instancia, la historia de un hecho relatado que se une en su complejidad a la potencialidad de mostrar en una puesta en escena el discurso, se propone la conveniencia de considerar brevemente dos unidades integrativas de las propuestas estructuralistas: los índices y las informaciones. Lo anterior con el fin de comprender algunas de las características requeridas para su escritura.

Los índices son numerosos y variados: describen personajes o situaciones; agregan significaciones extras; pueden crear atmósferas psicológicas. Las informaciones procuran principalmente situar el tiempo y el espacio; son datos puros; operan principalmente no en la historia, sino en el discurso. En palabras de Barthes, sirven para enraizar la ficción en lo real.

Las anteriores premisas son suficientes para destacarlas en el guion de *Canoa: memoria de un hecho vergonzoso*. Los primeros índices se refieren a

⁸ Helena Beristáin, *Análisis estructural del relato literario* (México: UNAM/Limusa, 2003), 22.

los excursionistas que, en camino a La Malinche, han llegado al pueblo de San Miguel Canoa. Se asienta en la voz de reporteros y periodistas sobre las características de los muchachos:

5. Sala de redacción de un periódico capitalino. Interior. Noche

Voz (en off) por teléfono: Los cinco empleados habían ido de excursión a esa población (*tecleo de máquina*) De donde pensaban salir al cerro de La Malinche...

6. Periodista: Cuando se dirigían a ese lugar fueron atacados por los habitantes armados de machetes y palos. Habían sido confundidos con estudiantes de la Universidad de Puebla [...] y se decía que pretendían colocar una bandera roji-negra en la iglesia del lugar [...]. Los muertos son Lulián González, Roberto Rojano, Jesús Carrillo y Ramón Gutiérrez [...]. El herido, Miguel Flores Cruz [...].

8. Periodista: Toda la policía judicial de Puebla fue enviada a aquel lugar [...]. Los cuerpos de los empleados de la Universidad de Puebla quedaron destrozados y hasta ahora no ha sido posible identificarlos [...]. Es todo (líneas 1-13).

Al final de los créditos y de las escenas primeras, y después de aparecer sobre fondo negro el nombre del pueblo y la fecha, se presenta el primer índice rotundo, que describe al cura:

65-69 Curato. Plaza. Calle. Interior/exterior. Día

Del curato, una casa de mampostería sale el cura con otras personas “un hombre moreno, de unos sesenta y cinco años, pelo casi totalmente blanco, que lleva muy corto, va vestido con una sotana negra [...]”. *En off* se oye al narrador.

Narrador: Pero quizás sea difícil encontrar a un párroco “tan particular” [...]. Llegó a San Miguel Canoa hace ocho años, con su cocinera o “ama de llaves”, procedente de Ahuatempam, Puebla, de donde salió, dicen sus enemigos ante las protestas de los habitantes por lo que llamaron “Sus abusos”.

Y de la línea 70 a la 91, en las voces del narrador, del personaje “Testigo”, de lugareños y del líder de los campesinos se le caracteriza:

Desde que llegó, empezó a formar congregaciones y los congregantes se hicieron sus incondicionales [...] tiene un dominio completo sobre buena parte del pueblo [...]. Es el cacique, pone alcaldes, regidores, jueces de paz; controla el poder. Es además tesorero de la Junta de Mejores, de la junta de agua potable, la luz eléctrica, etc. [...] Pa'todo pide [...] unos de nosotros le dicen “Cacalote” (el testigo sonríe y mueve la cabeza) “Cacalote” [...] Cacalotl [...] cuervo [...] [El líder, dice,] cobra la luz [...]. el puente que mandó hacer en la segunda barranco

[...] cincuenta centavos [y sigue diciendo]. Tiene espías, a todo el que no es de aquí le preguntan “¿quién eres?”, “¿qué haces aquí?” Muy cabrón, pos no quiere que le quiten el pueblo.

También las primeras informaciones aparecen muy al principio del guion, inmediatamente después que ha aparecido “San Miguel Canoa, 1968”.

“33-44 Montaña La Malinche. Exterior. Día.

Narrador (en off): La Malinche, o más bien Malintzin, espléndida montaña, 4,150 m. sobre el nivel del mar [...].

Es una de las catorce comunidades que pertenecen a Puebla [...]. La población toma pulque en vez de agua y carne sólo cada ocho días, aunque algunos ni eso [...].

[...] Muchos no hablan español, la mayoría es analfabeta o semianalfabeta. Está a doce kilómetros de Puebla, la capital del estado. Se llega por una carretera pavimentada.

41-44 Campo. Exterior. Día

Narrador: Según las estadísticas, se cosecha maíz, frijol, papa [...], trigo [...], haba.

La cámara se acerca hasta llegar a un campesino que está agachado. Al llegar a él, se endereza y queda de frente a la cámara [...]. Es el testigo [...].

Testigo: Orita estamos sembrando maíz. Sembrábamos frijol, ya no se da ni pa'nada [...] ¿Haba? Pos va tiempo, de lado a lado, tiempo no da en un lado, da en otro. Frijol, unas gentes sacan, otras gentes que no sacan, un año se da, otros no. ¿Papa? No, papa no, papa no se da, a'i de repente poquito [...]. ¿Trigo? ya no [...] antes sí, gente mayor parte sembraba trigo, pero ora no, ya no siembran.

Hasta la línea 257, en que el guion detalla la llegada de los muchachos al pueblo, hay escenas en retrospectiva que dan cuenta de los preparativos para el viaje de los excursionistas y también escenas en la vida de los lugareños, comandados casi siempre por el cura. Igual son informaciones que van completando la realidad.

A partir de ahí, y sobre todo una vez iniciados los ataques, los índices apoyan la atmósfera psicológica y las informaciones dan cuenta de los lugares, los recovecos de las calles, las caras enfebrecidas de odio, temor y alcohol en el discurso brutal de las imágenes que enraízan la ficción en lo real, como ya se mencionaron las palabras de Barthes.

El guion cierra con una metáfora. Al inicio del texto (líneas 15 a 30), Pérez Turrent indica en el discurso fílmico las imágenes del cortejo que en las calles

de Puebla llevan los deudos de los tres jóvenes muertos y que al ir rumbo al cementerio se “topan” con el desfile del 15 de septiembre. Al final (líneas 684-685), los deudos de los muertos del pueblo, Lucas y Odilón caminan rumbo al cementerio con gran cantidad de gente y la banda que toca una marcha.

Fuentes

BERISTÁIN, HELENA

2003 *Análisis estructural del relato literario*. México: UNAM/Limusa.

EL SOL DE PUEBLA

1968 *El Sol de Puebla*, 6 de septiembre; 3 de septiembre; 1° de septiembre; 29 de agosto; 28 de agosto; 1° de agosto; 30 de julio; 28 de julio.

MEANEY, GUILLERMINA

2000 *Canoa. El crimen impune*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

PÉREZ TURRENT, TOMÁS

1984 *Canoa: memoria de un hecho vergonzoso. La historia, la filmación, el guion*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla.



LA FIESTA DEL CHIVO: ENTRE LA HISTORIA, LA LITERATURA Y EL CINE

Laura Edith Bonilla de León

OBJETIVO: valorar la relación entre la historia, la literatura y el cine, a partir del tratamiento de las relaciones de poder en la obra de Mario Vargas Llosa, particularmente la novela *La fiesta del chivo* y su adaptación cinematográfica. ACTIVIDAD: contrastar la novela y el filme con las descripciones del personaje histórico.

Introducción

El vínculo entre la historia, la literatura y el cine nos remite a buscar no sólo el papel que estos desempeñan como transmisores de conocimiento, a partir de sus propias características, sino también las intencionalidades para las que fueron creadas. En ese sentido, la primera es una obra crítica; las dos siguientes, imaginativas. Todas dan respuestas a través del estilo, ahí radica su particularidad. Además, para su estudio se necesita una propuesta metodológica en la que la historia dé elementos situacionales, es decir, contextuales, mientras que la novela y el cine den elementos estratégicos, es decir, textuales:

Tanto las obras críticas como las imaginativas son respuestas a preguntas planteadas por la situación en la que surgieron. No son únicamente respuestas, sino respuestas estratégicas, de estilo. Porque, evidentemente, existe una diferencia de estilo o de estrategia si decimos “sí” con una entonación que implique “gracias a Dios”, o con una que implique “¡ay de mí!” [...]. Ésta es la razón por la que propongo una distinción metodológica entre “estrategias” y “situaciones” y por lo que considero la poesía (y uso aquí este término para incluir cualquier obra de carácter crítico o imaginativo) como la adopción de estrategias diversas para abordar las distintas situaciones.¹

¹ Kenneth Burke, *La filosofía de la forma literaria y otros estudios sobre la acción simbólica*, trad. de Javier García Rodríguez y Olga Pardo Torío (Madrid: Antonio Machado Libros, 2003), 43.

Todo acto verbal debe ser considerado como una acción simbólica que proyecta una actitud, por lo tanto, en sus contenidos se encuentra la posición ideológica o política de quienes lo realizan, de ahí que debamos remitirnos a la búsqueda de intenciones de los autores, en este caso de la historia, la literatura y el cine. Para comprender dichas intencionalidades, es necesario ubicar el contexto histórico del tema que trata, tanto cinematográfico como literario, a la vez que es necesario ubicar también el contexto de los escritores o realizadores (guionistas, directores, fotógrafos).

Historia y literatura

La historia es una disciplina que busca acercarse a la verdad. Necesita de la investigación documental, bibliográfica, hemerográfica, fotográfica, de la oralidad y del cine, por citar algunas de sus fuentes, que cada día se van enriqueciendo y permiten al historiador construir la interpretación de una época.

Se trata de un constructo que nos ayuda a definirnos en el presente, de ahí la necesidad de estudiarla de manera continua, en la medida en que el tiempo va pasando y necesitamos de nuevas interpretaciones, en el que la construcción verbal cobra importancia, dado que con ésta nos comunicamos con los lectores, y en ese sentido la finalidad es presentar temas que, como hemos dicho, conforman un discurso con intencionalidades ideológicas y políticas: “Doy gran valor a la expresión, a la manera de escribir; en este caso, de escribir historia. Considero que ésta es, en primer lugar, esencialmente un arte literario. La historia no existe más que por el discurso. Para que sea de calidad, es necesario que el discurso también lo sea. Así pues, creo que la forma es esencial”.²

En efecto, lo relevante es la forma, mientras que el estilo se define en cada intencionalidad comunicativa, tanto la historia, como la literatura y el cine tienen su propia forma de enunciar. En el caso de la historia va implícito no sólo describir acontecimientos, sino plantear problemas y resolverlos: “Febvre y Bloch han innovado, aportando la historia de las civilizaciones y de las estructuras, frente a la historia de los acontecimientos. Pero han innovado mucho más al luchar por la historia problema. No sólo describir, sino resolver, o por lo menos plantear los problemas. Ésta es la gran historia”.³

² George Duby, *Diálogos sobre la historia. Conversaciones con Guy Lardreau* (Madrid: Alianza, 1988), 48.

³ Duby, *Diálogos...*, 53.

Sin acontecimientos no existe interpretación, hay que investigar cómo se perciben en su momento y cómo son escritos; para ello, las fuentes ayudan a dilucidar cómo pensaba la gente, cómo se veía a sí misma, cómo se vinculaban socialmente, cuál era su vida política y económica, pero también la vida cotidiana, para buscar lo visible y lo invisible:

Yo asumo totalmente la responsabilidad de lo que decía Lucien Febvre de aquellos momentos. No haremos una historia totalmente satisfactoria mientras no hayamos hecho la historia del honor, la del pan, la del suicidio, la del parto, etc. Porque la historia es antes que nada puesta en relación. El sueño es, pues, extender indefinidamente el juego de relaciones.⁴

En lo que se refiere a la literatura, sabemos que existe una frontera entre ésta y la historia. Esta última depende de la realidad, lo fundamental está en los hechos y en los personajes. En cambio, en la literatura, la riqueza está en el propio libro y en la fuerza de su poder de persuasión.

En la novela histórica, con todos los esfuerzos alcanzados y reconocidos por el lector, hay algo de verdad, aunque no es fácil medir, porque se expresa a través de símbolos. La literatura es ficción y su naturaleza no es la verdad, pero debe contener alguna para empatar con la realidad del lector.

Desde el punto de vista de Mario Vargas Llosa, “La novela es la historia privada de las naciones”, es la historia interior que no llega a los libros de historia, sino al común de la gente y no es una historia lo que hace original a una novela, sino la manera como se cuenta. El tiempo aparece en el espacio y la ficción es una irrealidad que finge la realidad. Así que en la ficción hay fantasía, aun cuando el escritor se esfuerce por llevarla a la realidad.

La literatura es una realidad que se construye a sí misma, hecha de palabras que se organizan en un todo que constituye el mundo de ficción. Esas palabras sólo existen en la medida en que nos remiten a las ideas, las cuales sólo entendemos gracias a las palabras.

La literatura no puede disociarse de la vida, pues permite entenderla mejor, al mismo tiempo que tener una perspectiva con la que no se contaba anteriormente, por ello acompaña a tanta gente, porque cuando se lee se despiertan las emociones, se sale de un mundo para ingresar a otro.

⁴ Duby, *Diálogos...*, 89.

La historia y la literatura tienen caminos paralelos en la investigación que realizan a través de fuentes y distintos repositorios, pero se separan en la intencionalidad de la escritura; en el caso de la novela, el estilo puede ser eminentemente literario, cinematográfico, pero también puede ser histórico, como en el ejemplo de las novelas sobre las dictaduras latinoamericanas.

Este tema ha sido tratado por Mario Vargas Llosa en varias novelas, como *Conversación en La Catedral*, *La guerra del fin del mundo*, y nos interesa particularmente *La fiesta del chivo*; por tanto, nos hemos de remitir al contexto literario del autor, para plantear que la dictadura latinoamericana no solamente es tratada en esta última novela, sino en otras que le anteceden, ello se debe a la búsqueda de su autor por aclarar qué es el poder, cómo lo vivió en Perú, cómo se desarrolla en otros países latinoamericanos y las soluciones que podría dar.

El caso de Vargas Llosa es especial porque contendió para la presidencia de Perú y perdió, lo que lo llevó a buscar y entender, a través de la literatura, dónde está el origen de los problemas dictatoriales en América Latina. Un tema que es histórico pasa a la literatura con la intencionalidad de dilucidar un problema; por tanto, es importante mencionar que hay un entorno histórico del escritor que constituye el contexto, pero también es palpable el texto, tal como lo afirmamos antes.

*Conversación en La Catedral*⁵ fue publicada en 1969. La Catedral fue un café; ahí se le ocurrió al autor la idea de escribir sobre el poder de un dictador, de la corrupción moral y la represión política que vivió Perú bajo la dictadura de derecha del general Manuel A. Odría durante los años de 1948 a 1956. La pregunta de la que parte es “¿en qué momento se había jodido el Perú?”⁶ El autor relata que fue una dictadura menos violenta que otras, pero muy corrupta: desapareció la vida política, puso fuera de la ley a los partidos políticos y reprimió a la prensa.

Otro libro que trata sobre el poder que tuvieron los terratenientes en el nordeste brasileño es *La guerra del fin del mundo*.⁷ Escrito en 1981, el libro recrea la Guerra de Canudos, al nordeste de Brasil, en 1897, en la que se movilizaron más de diez mil soldados. Esta rebelión fue suscitada por el control del poder y por la oposición a la instalación de la república en 1889, que había estado

⁵ Mario Vargas Llosa, *Conversación en La Catedral* (Barcelona: Seix Barral, 1969).

⁶ Vargas, *Conversación...*, 3.

⁷ Mario Vargas Llosa, *La guerra del fin del mundo* (Barcelona: Seix Barral, 1981).

antecedida por la abolición de la esclavitud. Es una narración apocalíptica, pues se acerca el cambio de siglo y con él un posible fin del mundo.

Estos dos libros anteceden a *La fiesta del chivo*, en el que el tema también es el poder, en particular el que ejerció el militar Leónidas Trujillo sobre República Dominicana de 1930 a 1961. Este dictador acumuló más poder que ningún otro de su tiempo, fue un hombre inteligente, con don de mando y un fuerte instinto para conocer las debilidades de los seres humanos, y con mucha frialdad para aniquilarlos cuando no lo obedecían o no estaban dispuestos a servir incondicionalmente. Toda su vida estuvo guiada por el deseo de poder.

Leónidas Trujillo nació en una familia modesta, su padre fue un alcohólico que convivió con Doña Julia —mujer a la que Trujillo profesó gran veneración—. Trabajó en el campo, con grupos de matones, podía trabajar veinte horas al día y dormir cuatro. Fue muy disciplinado, organizado y muy exigente consigo mismo, como se observaba en su arreglo personal.

En sus primeros años de vida estuvo rodeado de violencia; Estados Unidos ocupó ocho años República Dominicana y desapareció el ejército dominicano. Luego los dominicanos crearon una policía nacional a la que ingresó Trujillo. Los documentos existentes lo destacan por su energía y don de mando. De ahí pasó al ejército dominicano; fue un oficial frío y severo. Finalmente, consiguió hacerse del gobierno de su país con elecciones fraudulentas apoyado por el ejército.

Acumuló poder con el soborno y culto político, pues construyó una dictadura con servilismo, adulación y derroche, por ejemplo, hizo que el Congreso dominicano nombrara a su hijo Rampis como coronel a los siete años y como general a los diez. Trujillo leía la sección de sociales y según el trato se sabía si alguien había caído en desgracia.

Mantuvo buenas relaciones con la Iglesia, aunque los últimos dos años de su vida fueron difíciles. Con Estados Unidos también tuvo cercanía y empatía política, y fue el primero en declarar la guerra a los países del Eje cuando ese país entró en guerra; abrió sus puertas a los judíos europeos y recibió a migrantes españoles republicanos, entre ellos al profesor nacionalista vasco Jesús de Galíndez, quien, nacionalizado estadounidense, fue secuestrado en Nueva York, y enviado en avión a República Dominicana. La prensa lo condenó, se investigó y Trujillo se vio amenazado.

Se supo que había sido anestesiado en la hacienda de Trujillo y que el piloto que llevó el avión a la hacienda, Murphy, también fue mandado a asesinar.

Se apresó y mató a Tavito de la Maza, quien ayudó a transportar el cadáver y su cuerpo fue arrojado a la puerta de la casa de su mujer, alegando que se había suicidado. Su hermano Antonio de la Maza juró matar al asesino y durante cuatro años preparó su muerte.

Trujillo usó el sexo para fortalecer su propio poder y lo ejerció sobre las mujeres para poner a prueba la lealtad de sus propios colaboradores, como fue el caso de Urania, personaje central de esta novela:

Urania para mí es un personaje muy conmovedor. Es un personaje que yo inventé con la idea de que la novela tuviera no sólo una perspectiva histórica, del pasado, sino también contemporánea; que la dictadura, la muerte de Trujillo, el caos y la violencia que siguieron a ese episodio, fueran escritos desde la época contemporánea, con toda la experiencia acumulada desde entonces; pero también porque yo quería que un personaje femenino fuera uno de los protagonistas de la historia. La dictadura fue particularmente cruel con la mujer. Como todas las dictaduras latinoamericanas tuvo un contenido machista; el machismo es un fenómeno latinoamericano. Pero eso, imbricado con lo que es un régimen autoritario, de poder absoluto, convierte a la mujer realmente en un objeto vulnerable a los peores atropellos. El sexo era para Trujillo uno de los símbolos del poder, de su virilidad, valor supremo para una sociedad machista; por tanto, la mujer realmente un objeto del que se disponía: los padres regalaban sus hijas a Trujillo, éste infligía a sus colaboradores más cercanos esa humillación de acostarse con sus mujeres [...] muchas veces simplemente para mostrar su poderío, su autoridad, sobre algunos de ellos.⁸

Vargas Llosa expresó en la literatura un acontecimiento histórico como la dictadura en América Latina y de aquí pasó al cine.

Cine, literatura e historia

El cine es un fenómeno del siglo xx. Para el historiador, este medio se ha convertido en una herramienta que interpreta la vida social, económica, cultural y política, aun cuando no trate el tema histórico, puesto que al tratar un momento determinado se convierte de inmediato en un documento: “No es un espejo que reflejaría objetivamente las tensiones, los conflictos y los com-

⁸ Mario Vargas Llosa, “Entrevista con Diego Barvabé”, en María Elvira Luna Escudero Alie, “Transgresión y sacrificio de Urania Cabral en *La fiesta del chivo* de MVL”, 2003, en <<http://webs.ucm.es/info/especulo/numero24/chivo.html>>, consultada el 11 de mayo de 2018.

promisos de lo real. Los sufre, los distorsiona, los transforma y, a veces, hasta los anticipa”.⁹

La investigación histórica vinculada al cine requiere un conocimiento plural, ya sea histórico, literario, comunicativo, económico, sociológico, político y cinematográfico, para comprender el cine como expresión y producto de la sociedad. Por ello requiere y ofrece, como tal, múltiples miradas.

Queremos referirnos al vínculo presente entre el cine y la literatura para decir que, al hacerse adaptaciones de novelas de otro tiempo, debemos interesarnos en cómo se hace su lectura en el momento de la filmación:

Las representaciones indirectas que son las adaptaciones de obras literarias también tienen que situarse en el tiempo de su realización cinematográfica. Más que ser un testimonio del problema de la fidelidad a la obra original, lo son de la manera en que se hace la lectura de esta obra en un momento dado, y nos permite extraer enseñanzas de esta época.¹⁰

No se reproduce la obra literaria de manera minuciosa, ya que el realizador formula su propuesta e impone su interpretación, es decir, explica el texto a partir de su propia visión, su contexto y le da sentido: “porque toda lectura es una interpretación y toda interpretación es una búsqueda de sentido”.¹¹

La fiesta del chivo

Algunas obras de Mario Vargas Llosa han sido trasladadas con irregular fortuna al ámbito cinematográfico, empezando por la fuerte y satisfactoria adaptación que se hizo en México de *Los cachorros* (1973), dirigida por Jorge Fons, en cuyo guion intervinieron él mismo, José Emilio Pacheco y Eduardo Luján.

En 1976, el mismo Vargas Llosa escribió el guion y se subió a la silla de director, por única ocasión, para recrear *Pantaleón y las visitadoras*, de la cual se haría una segunda versión en el año 2000, con mejor suerte, realizada por el peruano Francisco J. Lombardi, quien en 1985 había llevado a la pantalla

⁹ Annie Goldman, “Madame Bovary vista por Flaubert, Minnelli y Chabrol”, *Istor* 5, nos. 20-21 (2005): 36.

¹⁰ Goldman, “Madame Bovary...”, 37.

¹¹ *Ibíd.*

La ciudad y los perros. Esta novela sirvió también de base para una producción rusa dirigida por el chileno Sebastián Alarcón, titulada *El jaguar* (1985), con reducida distribución y exportación fuera de esas fronteras.

Con divertidos arreglos en las nacionalidades de protagonistas y antagonistas (más las caracterizaciones de Peter Falk, Barbara Hershey y Keanu Reeves), de *La tía Julia y el escribidor* se compuso una versión estadounidense, bajo el título de *Tune in Tomorrow* (1990), con dirección de Jon Amiel y guion en el que participó el escritor británico nacido en Ghana, William Boyd. Al año siguiente, de la obra de teatro *La chungu* se acondicionó una película para la televisión portuguesa sin mayores repercusiones.

Al inicio del siglo XXI, Vargas Llosa publicó *La fiesta del chivo*, de la que su primo Luis Llosa, con trayectoria en la industria estadounidense, lograría en 2004 una coproducción hispano-inglesa, con actores de varios países y locaciones exteriores en República Dominicana, la cual ya había servido para el rodaje de *Pantaleón y las visitadoras* de Lombardi —los interiores fueron filmados en España.

Para la adaptación a la pantalla grande de *La fiesta del chivo*, Llosa y sus coguionistas Augusto Cabada y Zachary Sklar optaron por filmar al personaje de Urania Cabral en 1992 —de regreso a su patria, luego de tres décadas ausente— y narrar en *flashback* lo que vivió ella de niña: la relación con su padre, político próximo al dictador Rafael Leónidas Trujillo, los motivos que la empujaron a marcharse de la isla y su abrupta salida del país.

El punto de partida de la película es la desaparición del español Jesús de Galíndez, ocurrida en marzo de 1956, tema que se ha tomado con mayor amplitud en el documental vasco *Galíndez* (2002, de Ana Diez) y el largometraje *El misterio Galíndez* (2003, de Gerardo Herrero, con Harvey Keitel y Eduard Fernández). Pasaron varios años para que el tema se aclarara totalmente y señalar la mano sucia de Trujillo detrás del asunto, así como el error de sus subalternos al no haberle prevenido que Galíndez se había nacionalizado estadounidense. Ese hecho desencadenaría las penúltimas conspiraciones en contra del general y sería clave para el atentado definitivo.

La película retrocede a los años postreros del absolutismo de Trujillo, a finales de los años cincuenta. Los recuerdos de Urania: el rencor que le guarda a su papá, después de adorarse y compenetrarse, vivían pendientes uno del otro, no resentían la ausencia de la mamá y su transformación de la infancia a una mujercita atractiva.

Desde la primera aparición del general es palpable el temor que le tenían a todos niveles: las precauciones al contestarle cualquier pregunta, la cauda de gente servil, los súbditos que temblaban ante su llamado, sus gestos amenazantes, tuviera el chicote en la mano o con la mirada pérfida, con lentes o sin ellos; a semejanza de otros tiranos latinoamericanos del siglo xx —la semejanza con Augusto Pinochet u otros militares sudamericanos es muy perceptible—, quienes eran conscientes del miedo que imponían.

Guionistas y director eligen dos vías que irán escalando y convergiendo: las animadversiones que forjó, aun entre fieles y personas que un día le ensalzaban; su avidez por las mujeres, sin fijarse en edades y situaciones civiles, decantándose cada vez más por adolescentes, según iba envejeciendo y mermaba su virilidad.

Conforme avanza la película, se trasluce que la situación candente en Dominicana iba con la mecha en alto. Faltaba quién la encendiera y, por supuesto, que sobraban candidatos para decapitar al régimen. De fondo, se escuchan noticias y comentarios a través de la radio, alabando el sistema, a su líder, enunciando logros y conquistas en el periodo que llevaba al frente del país, desde 1931. Para completar, se ven mantas y pintadas equiparándolo con Dios, con su anuencia y ajustes: “Dios y Trujillo”, “Trujillo y Dios”; y la apropiación total hasta del nombre de la capital del país.

El autodenominado “Jefe” se creía imbatible, odiaba a los comunistas, aseguraba que su reducto estaba a salvo de gente como Fidel Castro y Rómulo Betancourt, en Cuba y Venezuela; aseguraba que él no huiría como Batista y abandonaría su país; se vanagloriaba de la necesidad que tenían de él los gringos, Eisenhower y Kennedy, por eso su preocupación era nimia. En parte había razones para ello y en alguna medida el incidente de Bahía de Cochinos jugó a su favor.

Paso a paso, sus enemigos internos se acrecentaban ante sus villanías, su frenesí por controlarlo todo, obligar y disponer matrimonios, fiestas, puestos, hijas y esposas —con la contribución de quienes deseaban quedar bien con él—, traiciones, infiltrados, el ejército controlador, su aparato de espionaje...

Aunque en esta cinta apenas se ahonda en las torturas, violaciones y dónde trasegaban a los rebeldes, más indicativa y crudamente se expone esto en la cinta titulada *Las hermanas Mirabal-Trópico de sangre* (2010), que relata el alzamiento de esa familia, de la cual en esta cinta sólo se sabe por una noticia que murieron en un accidente automovilístico y uno de los secuaces de Trujillo le indica lo grave del asesinato de las más visibles de la insurrección.

Uno de los puntos sesgados en el argumento es cuando la niña Urania atestigua la visita del general a la vecina. Feliz, le cuenta al papá y éste la reconviene. Ahí es visible cómo los niños y algunas familias realmente tenían en alto la figura de Trujillo. Sí creían que era el benefactor de la patria, se emocionaban de verlo, de tenerlo cerca, de saludarlo y que les diera la mano. Mario Vargas Llosa cuenta que le impresionó una anécdota de un médico que en su niñez había visto, sentado en la puerta de su casa, llegar a Trujillo a la casa de enfrente, luego le vio salir espiando por la ventana, contó esto a sus padres y dijo que nunca le había visto esa mirada tan especial.

La narración paralela por tres costados se cierne a la tragedia de Uranita y su padre, a la memoria que Urania adulta tiene del infortunio, al trasfondo recóndito, lo que ella no se enteró porque nunca regresó a su hogar, ni a ver a su padre hasta estos días. Una reunión familiar con tía y primas, y la curiosidad de la más pequeña, sacará a la superficie los puntos de vista, las complementa.

El guion va uniendo las tramas, en función de la ominosa noche de Uranita, cuando se aglomeran las lágrimas de docenas de niñas y adolescentes vejadas por el prócer y casi será el pecado póstumo de Trujillo.

Este colofón lo precede la breve aparición de Ramfis Trujillo, el hijo *playboy* que seguía los ruines pasos en el tema femenino. En la película, su entrada sólo sirve para que el general se refiera a él con desdén, por su amor e interés por el polo, “es lo único que hace”, cuando en la fiesta saca a bailar a Uranita e indirectamente provoca que su papá se fije más en ella y que sea sustraída de inmediato del evento. La esposa de Trujillo asoma de acompañante fantasmal; ni habla, ni su nombre se mienta.

Se revela la historia detrás del odio de Urania, la complicidad nefasta de un compañero de su padre, quien sintetiza en una frase lo que dicen muchos como ellos: “todo lo que somos se lo debemos a él, a Trujillo”, previo al señalamiento en que se dice: “alguna vez estarás en mi situación”, antecedido en instantáneas de la forma como se desmorona alguien contiguo a la Corte, le descartan de cargos, las amistades se alejan, le arrinconan, nadie se atreve a ir en contra de los designios del Jefe, de la señal del dedo cual emperador romano en el circo, en pelea de gladiadores.

La disyuntiva del padre de Urania le rebaja culpabilidad ante los demás, pero no a los ojos de ella, quien en ese lindero saca sus traumas, exterioriza lo que silenciaba su facha triunfadora de abogada en Manhattan.

La adaptación de Luis Llosa y colaboradores arroga méritos a los conspiradores, al papel que desempeñaba Estados Unidos, la participación de su enviado, a cómo decidieron jugársela en solitario. Sus preparativos recargados con la furia con que aprietan el gatillo para desquitarse y atinar al retrato del tirano: por la humillación en una comida, la aviesa sugerencia en privado de no casarse, el regaño por la suciedad en el busto paterno, o la evidencia de que el Jefe era quien proponía y decidía al firmar y entregar una concesión para compensar un crimen.

La dificultad de aglutinar en dos horas la novela de Vargas Llosa se salda con el drama individual de Urania Cabral, salpicado de las villanías de Trujillo, que gravitaron en su existencia. Una parte de la trama se corresponde con unos capítulos del libro y con lo que le contaron al escritor. Es fiel y apegada en lo posible.

Con los supervivientes de la familia Cabral se identifica a un porcentaje de las mayorías que aguantaron esos tiempos y lo han contado a sus descendientes. Los epílogos y textos finales dejan huecos en lo ocurrido posteriormente, curiosidades como el pronto borrón del nombre de Ciudad Trujillo y la vuelta a Santo Domingo, o el salto de Joaquín Balaguer.

La ambientación, vestuarios y diseño de la producción hacen admisible la época. Se implanta todavía en el ocaso del siglo xx, la sombra de Rafael Leónidas Trujillo abrasaba a sus paisanos y continúa siendo un tema irrefrenable, así sea asociado a los osados que le dieron el golpe definitivo.

Debido a que *La fiesta del chivo* fue una coproducción, se hicieron versiones en inglés y español, con las fallas y defectos inevitables en ambos casos, aunque Trujillo suena más apropiado soltando sus exabruptos en nuestro idioma, la representación del cubano Tomás Millian supera a la pintada en *Las hermanas Mirabal*, a la voz impostada allá; aquí impone, sea por las medallas y el uniforme, se entienden los miedos de sus adeptos y esos abrazos falsos.

En fin, que el poder, la dictadura y el sexo son elementos que se conjugan en la historia, la literatura y el cine. Cada una de estas disciplinas atiende a su propio estilo, y en su entrecruzamiento se hace una reinterpretación que corresponde a su propio tiempo.

Fuentes

BURKE, KENNETH

2003 *La filosofía de la forma literaria y otros estudios sobre la acción simbólica*. Trad. de Javier García Rodríguez y Olga Pardo Torío. Madrid: Antonio Machado Libros.

DUBY, GEORGE

1988 *Diálogos sobre la historia. Conversaciones con Guy Lardreau*. Madrid: Alianza.

GOLDMAN, ANNIE

2005 “Madame Bovary vista por Flaubert, Minnelli y Chabrol”, *Istor* 5, nos. 20-21.

VARGAS LLOSA, MARIO

2003 “Entrevista con Diego Barvabé”, en María Elvira Luna Escudero Alie, “Transgresión y sacrificio de Urania Cabral en *La fiesta del chivo* de MVLL”, en <<http://webs.ucm.es/info/especulo/numero24/chivo.html>>, consultada el 11 de mayo de 2018.

2000 *La fiesta del chivo*. Madrid: Alfaguara.

1981 *La guerra del fin del mundo*. Barcelona: Seix Barral.

1969 *Conversación en La Catedral*. Barcelona: Seix Barral.

Filmografía

La fiesta del chivo

2006 Dir. por Luis Llosa. México/Madrid/Beijing: Lola Films/Future Film Group/DRAX Audio.

SOBRE LOS AUTORES

Rodrigo Ávila Bermúdez. Licenciado en Comunicación por la Facultad de Estudios Superiores (FES) Acatlán, UNAM. Ha desarrollado el periodismo cultural, la docencia y la investigación en la misma institución, impartiendo las materias de Guion de radio, televisión y cine y Desarrollo y legislación de medios. Jefe de Relación y Promoción con Autores en la Coordinación Nacional de Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes, y jefe de la Unidad Departamental de Patrimonio Cultural y Conservación, <alepo10@hotmail.com>.

Laura Edith Bonilla de León. Licenciada, maestra y doctora por la FES Acatlán y por la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL), UNAM. Profesora de tiempo completo en la FES Acatlán, imparte clases en las carreras de Historia y Comunicación. Autora de diversos textos sobre la historia de la prensa en México, así como de los géneros periodísticos en México durante el siglo XIX, <mirandabl@hotmail.com>.

Luis Felipe Estrada Carreón. Licenciado en Ciencias y Técnicas de la Comunicación, con estudios de Maestría en Lingüística Hispánica por la FFyL, UNAM. Desde 2009 es coordinador del seminario multidisciplinario de Estudios sobre la prensa de la FES Acatlán. Autor y colaborador en diversas publicaciones sobre el tema del periodismo en México. En la actualidad coordina un proyecto colectivo titulado “Los conceptos fundamentales de la prensa en México”, <luis05@yahoo.com.mx>.

Víctor Manuel Granados Garnica. Licenciado en Ciencias de la Comunicación, maestro en Letras Latinoamericanas y doctor en Letras por la UNAM. Ha sido profesor del seminario de Crítica literaria, cine y literatura en la FFyL; es profesor del Colegio de Ciencias y Humanidades, Plantel Sur, <victor_mgg@yahoo.com.mx>.

María de Lourdes López Alcaraz. Maestra en Letras Mexicanas por la FFyL, UNAM. Profesora de tiempo completo en la FES Acatlán, a cargo de seminarios de investigación y literatura. Durante diecisiete años fue *copywriter* y ejecutiva en compañías de publicidad y *marketing*. Es coautora del *Curso taller de guionismo* y del manual *De la monografía a la tesis de grado. El ABC de la investigación literaria*, <maloulo@unam.mx>.

Graciela Martínez-Zalce. Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas por la FES Acatlán; maestra y doctora en Letras Modernas por la Universidad Iberoamericana. Investigadora y directora actual del Centro de Investigaciones sobre América del Norte, UNAM; profesora del Colegio de Letras Hispánicas de la FFyL, UNAM, así como en el Posgrado en Ciencias Políticas y Sociales. Autora de *Instrucciones para salir del limbo. Arbitrario de representaciones audiovisuales de las fronteras en América del Norte* (México: CISAN, UNAM, 2016), entre otros, <zalce@unam.mx>.

Antonio Mejía Guzmán. Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas por la FES Acatlán, UNAM. Profesor de Narrativa hispanoamericana contemporánea en la Licenciatura en Enseñanza de Idiomas en esa misma facultad. Autor del libro *La literatura en la clase de idiomas*, <megaxunam@gmail.com>.

Jorge Olvera Vázquez. Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas por la FES Acatlán; maestro y doctor en Letras por la FFyL, UNAM. Profesor de tiempo completo en la FES Acatlán, adscrito a la Unidad de Investigación Multidisciplinaria. Coeditor de *Fronteras de tinta* y autor del libro *Aquelarre en los bosques narrativos*. Imparte clases sobre comunicación, literatura y cine, <jolvespec@gmail.com>.

Irma Valdez González. Licenciada en Periodismo y Comunicación Colectiva por la FES Acatlán, UNAM. Profesora de las asignaturas de guionismo para radio, cine y televisión en la Licenciatura en Comunicación en esa misma facultad, <irmaval_22@yahoo.com.mx>.

Fronteras intergenéricas: métodos y casos, de Laura Edith Bonilla de León, María de Lourdes López Alcaraz y Graciela Martínez-Zalce, editoras, se publicó en la Ciudad de México el 28 de octubre de 2019. En su composición se usaron tipos Fairfield LH Light y Formata Light y Medium de 8, 11, 12, 14 y 18 puntos. La edición se realizó en formato pdf para circulación en medios electrónicos. La formación tipográfica la realizó María Elena Álvarez Sotelo. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Hugo Espinoza Rubio. La revisión de galeras la realizaron Teresita Cortés Díaz y Hugo Espinoza Rubio.

