

Rappresentazioni del limite Passaggi del fantastico tra letteratura e cinema

a cura di Anna Boccuti



*Anno de
Artifera*

UNIVERSITÀ degli STUDI di TORINO

Rappresentazioni del limite Passaggi del fantastico tra letteratura e cinema

Representaciones del límite. Pasajes de lo fantástico entre
literatura y cine

Atti del Convegno Internazionale
Torino, 19-20 novembre 2015

A cura di Anna Boccuti



I

Collane@unito.it

Dipartimento di Studi Umanistici · UNIVERSITÀ degli STUDI di TORINO

©2017©

Anejos de Artífara 1



Colección en línea de estudios y textos de iberística
de acceso libre y gratuito.

Los volúmenes publicados son aprobados por
el comité científico.

Comité Científico:

Rafael Bonilla Cerezo
José Manuel Martín Morán
Emilio Martínez Mata
Elisabetta Paltrinieri
Carmen Peraita
María Rosso
Aldo Ruffinatto

Editor

Guillermo Carrascón

Gli articoli pubblicati in questo volume sono stati
selezionati attraverso un processo di peer review.

Los artículos publicados en este volumen han sido
seleccionados por medio de un proceso de revisión por pares.

Collane@unito.it
Università di Torino

ISBN: 9788875901165



Questa opera è sotto una [Licenza Creative Commons Atribuzione 4.0 Internazionale](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Disegno grafico: Guillermo de Busto

Immagine di copertina: collage di Edoardo De Falchi, *T-rex Ray*

INDICE

Resúmenes		III
INTRODUCCIÓN		
Representaciones del límite. Pasajes de lo fantástico entre literatura y cine	Anna BOCCUTI	3
1. LAS REESCRITURAS DE MOREL		
Adaptation et/ou trahison? <i>L'invenzione di Morel</i> par Emidio Greco (1974)	Roger BOZZETTO	19
Ombre fuori luogo	Giorgio CREMONINI	25
La adaptación de Morel: re-invencciones de lo fantástico	Roberta PREVITERA	35
2. METAMORFOSIS DE LA IMAGINACIÓN FANTÁSTICA		
Asesiada y fantástica. Representaciones cinematográficas de Buenos Aires	Julieta ZARCO	51
De los escenarios al celuloide (y vuelta): teatro y cine frente a la representación de lo fantástico y el terror	Miguel CARRERA GARRIDO	67
“La Biblioteca de Babel”: pertinencia de una lectura en imágenes	Gerardo CENTENERA TAPIA	91

ABSTRACTS

Adaptation et/ou trahison? *L'invenzione di Morel* par Emidio Greco (1974)

ROGER BOZZETTO

Resumée. Le travail de l'auteur de fantastique est de recréer –par la construction du récit ou du film, et par l'originalité de l'histoire– les mêmes effets, qui peuvent susciter, dans la réalité, des sentiments d'angoisse, de peur, ou d'horreur, par le biais d'opérateurs de confusion. Et ce qui est valide pour l'œuvre – ici *L'invenzione di Morel* (1940), par l'écrivain argentin Adolfo Bioy Casares– vaut aussi pour son adaptation cinématographique, *L'invenzione di Morel*, par Emidio Greco (1974). Je me propose de voir dans ce film ces aspects qui envoient effets de fantastique.

Mots clef. Effets de fantastique, adaptation cinématographique, Adolfo Bioy Casares, Emidio Greco

Abstract. Il compito dell'autore di fantastico è ricreare –attraverso la costruzione del racconto o del film, e mediante l'originalità della storia– gli stessi effetti che, nella realtà, possono suscitare dei sentimenti d'angoscia, di paura e d'orrore –tramite degli operatori di confusione. E ciò che è valido per l'opera letteraria –in questo caso, *L'invenzione di Morel* (1940), dello scrittore argentino Adolfo Bioy Casares– vale anche per il suo adattamento cinematografico, di Emidio Greco (1974). Mi propongo di analizzare gli aspetti che riproducono gli effetti di fantastico presenti all'interno di questo film

Parole chiave. Effetti di fantastico, adattamento cinematografico, Adolfo Bioy Casares, Emidio Greco



Ombre fuori luogo

GIORGIO CREMONINI

Riassunto. Il confronto fra *L'invenzione di Morel* (Adolfo Bioy Casares, 1940) e *L'anno scorso a Marienbad* (Alain Resnais, 1961), che in qualche modo ne è ispirato, illustra le modalità con cui i diversi linguaggi segnano il passaggio dal realismo quanto meno apparente di ogni racconto al dominio del fantastico. Seguendo le indicazioni di Tzvetan Todorov, troviamo in entrambi la presenza dello 'strano', del 'meraviglioso' e dell' 'onirico', e tutto questo incrina alle radici il sistema di riferimento sequenziale (il tempo) e cognitivo (la prospettiva), costruendo davanti ai nostri occhi e nella nostra mente un mondo fatto di incertezze. Quello che in Bioy Casares è affidato alla mediazione di un protagonista in parte reticente, e quindi a una selezione prospetticamente guidata, in Resnais passa attraverso uno sguardo dall'esterno e scivola su personaggi ridotti a pedine di un gioco tanto più irrealistico quanto più ancorato

alla fisicità della visione. Ne deriva uno spaesamento duplice e parallelo, con differenze che attengono più al linguaggio che alla successione degli eventi narrati: se il romanzo indulge a una sorta di eccesso di narrazione, il film ne fa sì uso in quanto materiale imprescindibile (l'“impressione di realtà”), ma soprattutto in quanto trampolino per l'astrazione e il pensiero.

Parole chiave. Fantastico, linguaggio filmico, linguaggio letterario, trasposizione

Resumen. La comparación entre *La invención de Morel* (Adolfo Bioy Casares, 1940) y *L'année dernière à Marienbad* (Alain Resnais, 1961) –que de cierta manera se inspira en la novela de Bioy– hace patente las modalidades con que los distintos lenguajes marcan el pasaje del realismo –por lo menos aparente– de todo relato al reino de lo fantástico. De acuerdo con las indicaciones de Todorov, en ambas obras encontramos lo “extraño”, lo “maravilloso”, lo “onírico”, y todo esto hace vacilar los cimientos de los sistemas de referencia secuencial (el tiempo) y cognitivo (la perspectiva), construyendo ante nuestros ojos un mundo de incertidumbres. Lo que en Bioy Casares se presenta gracias a la mediación de un protagonista parcialmente reticente, y por lo tanto gracias a una selección perspectivísticamente orientada, en Resnais se manifiesta a través de una mirada externa y flota sobre los personajes, reducidos a piezas de un juego tanto más irreal cuanto más anclado en la corporeidad de la visión. Surge así un desorientamiento doble y paralelo, que exhibe diferencias relativas más al lenguaje que a la sucesión de los eventos narrados: si la novela se complace en un exceso de narración, el filme se sirve de este material ambiguo –pero imprescindible– para obtener la “impresión de realidad” y sobre todo para ofrecer un trampolín para la abstracción y el pensamiento.

Palabras clave: fantástico, lenguaje fílmico, lenguaje literario, transposición



La adaptación de Morel: re-inversiones de lo fantástico

ROBERTA PREVITERA

Resumen. *La invención de Morel* tiene una relación particularmente fecunda con el cine. La novela, publicada en 1940, ha sido adaptada varias veces a la pantalla: por Claude Jean Bonnardot en 1967, por Emidio Greco en 1974 y ha nutrido la obra de directores franceses como Alain Resnais y Alain Robbe-Grillet. Más allá de los distintos grados de fidelidad a los textos literarios de partida, analizaremos los mecanismos de transposición de lo fantástico en el pasaje del discurso literario al discurso fílmico. Insistiremos en el valor de los silencios y analizaremos los distintos modos de llenar los vacíos textuales a través de la banda audiovisual.

Palabras clave: cine, fantástico, adaptación, Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*

Riassunto. *L'invenzione di Morel* ha intrattenuto nel corso degli anni una feconda relazione con il cinema. Il romanzo, pubblicato nel 1940, è stato oggetto di due trasposizioni cinematografiche: la prima realizzata nel 1967 da Claude Jean Bonnardot e la seconda girata nel 1974 da Emidio Greco. Inoltre, ha nutrito l'opera di importanti registi francesi come Alain Resnais ed Alain Robbe-Grillet. Analizzeremo i differenti procedimenti narrativi usati per trasporre il fantastico dal discorso letterario al discorso filmico, insistendo sull'importanza del silenzio e sulle diverse soluzioni adottate dai registi per ricreare sullo schermo l'ambiguità propria del testo letterario.

Parole chiave: cinema, fantastico, Adolfo Bioy Casares, *L'invenzione di Morel*



Asediada y fantástica. Representaciones cinematográficas de Buenos Aires

JULIETA ZARCO

Resumen. Este artículo indaga acerca de la representación de la ciudad de Buenos Aires a partir de dos películas argentinas, *Invasión* (1969), de Hugo Santiago y *La sonámbula. Recuerdos del futuro* (1998), de Fernando Spiner. La primera linda entre el género de ciencia ficción y el fantástico, con un guión escrito por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Hugo Santiago; la segunda es una película enteramente de ciencia ficción y futurista que cuenta también con un guión escrito en colaboración entre el director Fernando Spiner, el escritor Ricardo Piglia y el cineasta Fabián Bielinsky. Si *Invasión* asume el punto de vista de un grupo de hombres de traje negro que tienen como misión eliminar a los hombres de impermeable claro, *La sonámbula. Recuerdos del futuro* toma el punto de vista de sus dos protagonistas, una mujer que intenta recordar a través de imágenes y sueños (a pesar de no poder dormir) y un hombre que tiene como misión cuidar de esa mujer y que acaba enamorándose de ella. Los casi treinta años que separan a *Invasión* de *La sonámbula. Recuerdos del futuro* permiten (re)pensar las estrategias discursivas, narrativas y textuales a partir de las que Buenos Aires resulta en ambos casos una ciudad representada por el asedio y lo fantástico.

Palabras clave: *Invasión*, Hugo Santiago, *La sonámbula. Recuerdos del futuro*, Fernando Spiner, cine argentino, Buenos Aires.

Riassunto. Questo articolo analizza il ritratto della città di Buenos Aires attraverso due film argentini: *Invasión* (1969) di Hugo Santiago e *La Sonámbula. Recuerdos del futuro* (1998) di Fernando Spiner. Il primo spazia tra il genere della fantascienza e del fantasy, con una sceneggiatura scritta da Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares e Hugo Santiago. Il secondo è un film interamente futuristico e di fantascienza, scritto in collaborazione tra i registi Fernando Spiner e

Fabián Bielinsky e lo scrittore Ricardo Piglia. Se *Invasión* assume il punto di vista di un gruppo di uomini vestiti di nero che hanno come missione eliminare agli uomini vestiti di chiaro, *La Sonámbula*. *Recuerdos del futuro* esamina la situazione dalla prospettiva dei suoi due protagonisti: una donna che cerca di ricordare attraverso immagini e sogni (pur non riuscendo a dormire) e un uomo la cui missione è quella di prendersi cura di quella stessa donna, finendo poi per innamorarsene. I quasi trent'anni che separano *Invasión* da *La Sonámbula*. *Recuerdos del futuro* permettono di (ri)pensare le strategie testuali e narrative proposte che, in entrambi i casi, rappresentano una Buenos Aires post-apocalittica.

Parole chiave: *Invasión*, Hugo Santiago, *La sonámbula*. *Recuerdos del futuro*, Fernando Spiner, cinema argentino, Buenos Aires.



De los escenarios al celuloide (y vuelta): teatro y cine frente a la representación de lo fantástico y el terror

MIGUEL CARRERA GARRIDO

Resumen. El siglo XX fue testigo del relevo entre la narrativa y el cine en lo que a lo fantástico se refiere. La enorme popularidad alcanzada por el género en la pantalla –especialmente en su vertiente terrorífica– perfila el medio fílmico como el más apropiado cauce para este tipo de historias y la(s) estética(s) aparejada(s). Aun cuando se siguen publicando cuentos y novelas adscritos a esta cuerda –y actualmente vivimos un auge en los países de habla hispana–, la ingente cantidad de películas producidas y estrenadas cada año en las más diversas latitudes denota una clara primacía. En contraste, el teatro, que desde antiguo ha abundado en elementos sobrenaturales y perturbadores, sigue viéndose postergado, desatendido por la crítica e ignorado por el gran público. El artículo se pregunta por las razones de este desequilibrio: acudiendo a factores eminentemente formales, establece una comparación entre teatro y cine, siempre con el género fantaterrorífico como telón de fondo. Reflexiona, asimismo, sobre las posibilidades que se le plantean a la escena para representar el terror fantástico de una manera tanto o más efectiva que los modos aludidos.

Palabras clave: Teatro, cine, fantástico, terror, modos de representación.

Abstract. The twentieth century witnessed the transition from novel to film in terms of fantastic fiction. The enormous popularity of the genre on the screen –especially of its horrific version– defines film as the most appropriate means for these kind of stories and the aesthetics related to them. Even if short stories and novels of this sort are still being published –and now we are living a boom in the Spanish-speaking countries–, the huge number of films produced and screened every year in the most diverse contexts indicates a clear primacy. In contrast, theatre, which since ancient times has abounded in supernatural and

disturbing elements, keeps being postponed, neglected by critics and ignored by the general public. The article wonders about the reasons for this lack of balance: delving mostly into formal factors, it poses a comparison between theatre and cinema, against the background of the *fantaterrorific* genre. It also reflects on the possibilities of the stage to represent horror in a much more effective fashion than the mentioned modes.

Key words: Theatre, cinema, fantastic, horror, modes of representation.



“La biblioteca de Babel”: pertinencia de una lectura en imágenes

GERARDO CENTENERA TAPIA

Resumen: El lector de un texto se ve confrontado a numerosas tareas: suplir lagunas de información, tomar decisiones ante ambigüedades o incoherencias, etc. Estas operaciones se hacen particularmente explícitas en el caso de que el lector sea también un ilustrador que pretenda representar fielmente lo que el texto describe. En este sentido, el análisis de los procedimientos de traducción de un texto a imágenes puede ayudarnos a una mejor comprensión del texto en cuestión; en este caso de “La Biblioteca de Babel” de Jorge Luis Borges. Arquitectos, matemáticos y artistas han intentado expresar en imágenes la arquitectura descrita –con aparente precisión– por Borges en este relato; la divergencia de los resultados abre estimulantes interrogantes.

Palabras clave: Jorge Luis Borges, imagen, espacio, arquitectura, interpretación

Abstract: The reader of a text is confronted with numerous tasks: filling in the information gaps, making decisions when presented with ambiguity or incoherence, etc. These process are made particularly explicit when the reader happens to also be an illustrator aiming to faithfully represent what is described in the text. In this sense, analysing the translation methods of a text into images may provide us with a better understanding of the text at hand; in this case “La Biblioteca de Babel” by Jorge Luis Borges. Architects, mathematicians and artists have attempted to express in images the architecture described –with apparent accuracy– by Borges in this short story. The divergence of the results open up stimulating questions.

Key words: Jorge Luis Borges, image, space, architecture, interpretation



INTRODUCCIÓN

Representaciones del límite. Pasajes de lo fantástico entre literatura y cine

ANNA BOCCUTI

Università degli Studi di Torino

1. Los artículos que se recogen en este número 1 de los Anejos de *Artifara* se presentaron en ocasión del I Coloquio Internacional *Representaciones del límite. Pasajes de lo fantástico entre literatura y cine*, que se desarrolló en Turín el 19 y 20 de noviembre de 2015, organizado por la Cátedra de Lengua y Literatura Hispanoamericana del Dipartimento di Studi Umanistici de la Universidad de Turín y el SAL-CRIMIC (Séminaire Amérique Latine del Centre de Recherches Interdisciplinaire) de la Sorbonne-Université de Paris, en el marco del proyecto “Lo fantástico en las artes visuales y/o el cine”.

Con la formulación del título del encuentro nos proponíamos sugerir una de las conceptualizaciones posibles de lo fantástico y al mismo tiempo uno de los núcleos teóricos a partir del cual ir hilvanando la reflexión crítica: en esta ocasión, identificamos lo fantástico con la ambigüedad irresoluble, la interpretación indecible, el vacío semántico y discursivo incolmable y al mismo tiempo fundante; en otras palabras, entendemos lo fantástico como condición de “límite de todo lo enunciable” (Bozzetto en Roas, 2001: 242) y, pese a esto, instalado en la realidad, cuyos cimientos socava y hace vacilar. Por estas razones, lo consideramos como el discurso de lo irrepresentable por antonomasia. Nos referimos, está casi de más decirlo, a esa modulación de lo fantástico literario que se ha afirmado a lo largo del siglo XX, tras la desaparición de los vampiros y los fantasmas que rondaban las páginas y los imaginarios de los siglos anteriores, cuando aún era posible proyectar en el mundo lejano de lo sobrenatural la amenaza a un orden de lo real cuyas leyes todavía se consideraban consistentes.

La vasta y refinada literatura teórica sobre lo fantástico producida en las últimas décadas –entre Europa y América Latina en su mayoría– nos ha explicado detenidamente tanto la fisonomía general de lo fantástico como las razones de los cambios que mencionamos arriba. Esta literatura teórica ha discutido las propuestas del célebre ensayo de Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (1970), que tuvo el gran mérito de abrir una brecha en la crítica académica y volver a atraer la atención de muchos estudiosos sobre lo fantástico. Sabemos que el texto de Todorov fue, y sigue siendo, punto de partida y referencia insoslayable para los que se adentran en los territorios de la literatura

fantástica; sin embargo, consideramos que los trabajos que posteriormente discutieron los planteamientos todorovianos tuvieron repercusiones igualmente insoslayables –aunque, a veces, menos conocidas– y por eso nos parece útil volver sintéticamente sobre los aspectos más significativos de esta confrontación crítica.

2. En su *Introduction* Todorov proponía una sistematización de lo fantástico, “género” cuya cifra identificaba en la vacilación –por parte del personaje y del lector implícito– ante un hecho aparentemente sobrenatural, o sea ante la irrupción en la leyes de la cotidianidad de algo inadmisibles por inexplicable. “Lo fantástico” escribía Todorov “ocupa el espacio de esta incertidumbre”¹ (1980: 24). Como observábamos, esta formulación ha sido variamente discutida por estudios posteriores que, pese a reconocer la validez de un enfoque que intentaba conjugar un repertorio temático con sus expresiones lingüísticas y un buen catálogo de estrategias narrativas, criticaron minuciosamente algunas de sus aseveraciones².

De estas objeciones surgieron muchos de los fructíferos perfeccionamientos y redefiniciones que lo fantástico conoció a partir de los años Setenta: Irene Bessière (1974) o Rosemary Jackson (1981) lo han descrito como modo de representación más que como género³; Campra (1981; 2000) ha insistido en la correlación existente entre las transgresiones en el nivel semántico y las transgresiones en los niveles discursivos y sintácticos, en cuanto peculiaridades estructurantes del relato fantástico, y ha indicado en las torsiones del lenguaje la cifra de lo que ha denominado “fantástico del discurso”, característico del siglo XX; Alazraki (1983; 1990) ha acuñado la definición de “neofantástico” para referirse a esa modulación de lo fantástico “cotidiano” que se afirmó y difundió desde la segunda mitad del siglo XX, en la que asistimos a la desaparición de los seres extra naturales pero presenciamos el brote de nuevos miedos –esta vez sólo metafísicos– al ver cuestionadas las leyes de nuestro mundo desde su interior.

¹ La versión original dice: “Le fantastique occupe le temps de cette incertitude” (1970: 29). Véase la nota sucesiva.

² Entre las propuestas más atacadas de la *Introducción* encontramos, por ejemplo, la reducción de lo fantástico al instante efímero de la vacilación ante lo inexplicable; el enfoque rígidamente estructuralista, que terminaba por dejar en segundo plano la influencia de la dimensión socio-histórica y cultural de producción del texto y privilegiaba su lectura “inmanentista”; finalmente, el anuncio-profecía con el que se cierra el libro (cap. 9-10): allí se vaticinaba la muerte de la literatura fantástica por mano del psicoanálisis que, ya en el siglo XX, neutralizaría las instancias transgresoras individuales y sociales hasta entonces expresadas mediante la dimensión fantástica. Entre otros, Remo Ceserani ha discutido detalladamente las objeciones a la teoría todoroviana de lo fantástico. Cfr. Remo Ceserani, 1996: 58-68.

³ Sobre la definición de “modo”, véase Remo Ceserani: “I modi possono essere concepiti come procedimenti retorico-formali, atteggiamenti conoscitivi e aggregazioni tematiche, forme elementari dell’immaginario storicamente concrete e utilizzabili da vari codici, generi e forme nella realizzazione dei testi letterari e artistici” (Ceserani en Marzola, 2008: 40). Para una lectura del “modo fantástico” en clave histórica, cfr. Remo Ceserani: 1983, pp. 7-36.

Siempre tratando de precisar rasgos y fisonomía del modo fantástico, Mary Erdal Jordan (1998) ha señalado que en lo fantástico moderno el texto no expresa ninguna forma de vacilación y justamente esto sería lo que permite separarlo de lo fantástico tradicional; además la estudiosa ha subrayado que la distinción fantástico moderno / fantástico tradicional coincidiría con la de “fantástico de lenguaje” / “fantástico de percepción” (Erdal Jordan, 1998: 109-110) semejante a la oposición “fantástico semántico” / “fantástico del discurso” propuesta por Campra; Pampa O. Arán (1999) ha propuesto una distinción entre *el* fantástico como categoría literaria en oposición al realismo y *lo* fantástico como categoría epistemológica presente también en otros discursos, no necesariamente literarios (folklore, religión, magia etc.); Roas (2001) ha subrayado la importancia de la dimensión extra-textual en la constitución del mundo fantástico, es decir, la íntima relación del texto con ese horizonte cultural –sujeto a cambios según las épocas y las latitudes– con el que inevitablemente dialoga el texto fantástico, cuestionando sus creencias y conocimientos. El elenco de las teorizaciones que acabo de trazar es por supuesto parcial, pero me parece suficiente para restituir una idea de la variedad y de la madurez de las elaboraciones críticas de lo fantástico más recientes y dar cuenta brevemente de su desarrollo sobre todo en España e Hispanoamérica⁴.

Tal vez una riqueza análoga se encuentre únicamente en la narrativa hispanoamericana de ficción, donde es posible identificar una verdadera “tradición de lo fantástico”⁵. Pese a su florecimiento tardío con respecto a lo fantástico europeo, que aparece en el siglo XVIII y alcanza textos modelo ya en el siglo XIX, la tradición fantástica hispanoamericana cuenta hoy con autores considerados canónicos como José María Roa Bárcena (1829-1908), Ladislao Holmberg (1852-1937), Horacio Quiroga (1878-1937), Jorge Luis Borges (1899-1986), Felisberto Hernández (1902-1964), Silvina Ocampo (1903-1994), Francisco Tario (1911-1977), Adolfo Bioy Casares (1914-1999), Julio Cortázar (1914-1984), Elena Garro

⁴ Para un panorama más sistemático y completo de las teorizaciones hispanoamericanas sobre lo fantástico, reenviamos a la antología de ensayos compilada por José Miguel Sardiñas (2007), quien reúne en su libro también las reflexiones de carácter teórico de Enrique Anderson Imbert y Ana María Barrenechea que, si bien en la base de muchos desarrollos posteriores, por razones de organización cronológica –y para no extender demasiado los límites de esta introducción– no hemos mencionado aquí. Para un balance crítico, véase en este mismo libro José Miguel Sardiñas, “El pensamiento teórico hispanoamericano sobre literatura fantástica. Un recuento (1940-2005)” (Sardiñas, 2007: 7-33); para un panorama abarcador también de las teorías de ámbito hispanico, véase también Alfons Gregori, 2013: 5-23.

⁵ La identificación de una “tradición” de lo fantástico hispanoamericano, por supuesto, no es un descubrimiento de estos últimos años. Los términos “tradición” y “trayectoria” orientan, por ejemplo y entre otros, los estudios de Paul Verdevoye, “Tradición y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata” (1980: 283-303), y Óscar Hanh, “Trayectoria del cuento fantástico hispanoamericano” (1990: 35-45). Aunque no recientes, estas reflexiones revisan las diferentes manifestaciones de lo fantástico literario en los siglos XIX y XX, registrando afinidades de temas y motivos en la heterogénea producción hispanoamericana.

(1916-1998), Juan Rulfo (1917-1986), Carlos Fuentes (1928-2012), Amparo Dávila (1928-) –aquí nombrados a título de ejemplo en orden casi arbitrario y sin pretensiones de exhaustividad– y luce destacados cultores entre los escritores contemporáneos, como Cristina Rivera Garza (1964-), Cecilia Eudave (1968-), Alberto Chimal (1970-), Bernardo Esquinca (1972-), Mariana Enríquez (1973-), Samanta Schweblin (1978-), quienes contribuyen, exitosamente, a la renovación del modo fantástico en estas primeras décadas del siglo XXI.

De esta persistente efervescencia ha surgido nuestro interés en desandar los caminos que atraviesan los vastos territorios de lo fantástico, que se ofrecen para exploraciones inéditas sobre todo si miramos más allá del ámbito puramente literario y nos preguntamos sobre la configuración de la invención fantástica en las artes visuales o, como en el caso que nos concierne, en el cine.

3. Por la naturaleza ilusoria de las imágenes en movimiento, el arte cinematográfico ha sido frecuentemente considerado el reino de lo fantástico por antonomasia. Y efectivamente, “un arte de fantasmas” lo definió José de la Colina refiriéndose a esa propiedad exclusiva del cine de animar apariciones post-mortem, “es decir, seres ya ausentes del espacio y del tiempo de aquí-y-ahora y presentes sólo como imágenes de luz y sombras móviles en una pantalla” (2013: 7). De esta facultad mágica del cine, la literatura recoge y amplifica las evocaciones: pensemos al “fantasma” cinematográfico del cuento de Horacio Quiroga, “El espectro” (1924), o a los otros cuentos que ficcionalizan los avances de la tecnología en clave fantástica, como “El vampiro” (1935)⁶.

Pero no es sólo el imaginario desencadenado por los prodigios tecnológicos del cine lo que deja huellas visibles en la literatura: en otros casos, son los procedimientos y las técnicas mismas de la narración cinematográfica –o sea, elementos concretos que inciden en la constitución del relato– los que transitan de un lenguaje a otro, de una escritura a otra, en ese proceso de influencia mutua que marca toda la literatura del siglo XX en adelante. Por esta razón, si rastreamos la tradición de literatura fantástica en busca de escritores (u obras) que hayan tenido algún vínculo con el cine, nos encontramos con resultados sorprendentes.

No escapa a la fascinación ejercida por el cine la célebre pareja literaria Borges-Bioy Casares: los compiladores de la célebre *Antología del cuento fantástico* (1940), cuyo prólogo es considerado una de las primeras formulaciones de teoría

⁶ Sobre “El espectro”, véase Miriam V. Gárate, 2008 y Mariana Amato, 2010. Sobre la articulada relación de Quiroga y el cine, reenvío a Mercedes Clarasó, 1979 y Pablo Rocca, 2003; fundamentales para una comprensión de la influencia del cine en la escritura quiroguiana también los ensayos que aparecen en la sección “Historia del texto” del volumen *Horacio Quiroga. Todos los cuentos*, 1993, en particular Beatriz Sarlo, “Horacio Quiroga y la hipótesis técnico-científica” (1274-1292) y Carlos Dámaso Martínez, “Horacio Quiroga: la industria editorial, el cine y sus relatos fantásticos” (1293-1303).

hispanoamericana sobre lo fantástico, se ocuparon del séptimo arte en varias ocasiones y de muchas maneras, en trabajos individuales y a dos manos. Borges, autor de notas cinematográficas que aparecieron en la revista *Sur* durante una década aproximadamente, reproduce el modelo narrativo del cine en algunos de sus cuentos, “trasladando lo visual del cine a la composición de la narración literaria” (Dámaso Martínez, 2012: s.p.), y entre los años Sesenta y Setenta se deleita, junto con Adolfo Bioy Casares, en la redacción de los guiones de dos películas: *La invasión* (1969) y *Los otros* (1974), ambas dirigidas por el director argentino Hugo Santiago⁷.

En la obra de Bioy Casares, en cambio, la mención del cine es patente en la famosa “invención de Morel” que aparece en la novela homónima del 1940. El detonante de la acción narrativa es una máquina capaz de filmar y producir hologramas conscientes de sí mismos, inmovilizados en un presente que se repite sin tregua... El cine vuelve como motivo fantástico-científico –si bien de manera más marginal– en otros textos de Bioy, como señala Itzel Rodríguez González (2007: 270), quien recuerda: “su propósito [*del cine*, N.d.A.] es transformar la materia, es decir, materializar los sucesos posibilitando, con ello, la detención del tiempo, la captación precisa de un espacio, de una vida; en resumen, las posibilidades de representación de la ‘realidad’ o de los misterios de la vida en una placa o un carrete revolucionan la mirada cotidiana y las suposiciones sobre el más allá”⁸. El cine permite la tematización narrativa de la labilidad de los límites entre la realidad y la ficción e incluso, por su propiedad de generador de simulacros, se convierte en metáfora por excelencia del incierto equilibrio entre lo real y lo ilusorio, central en la poética de lo fantástico.

Estas preocupaciones sostienen la obra de otro autor consagrado a literatura fantástica y cinéfilo declarado, Julio Cortázar. Un amor correspondido, el de Cortázar por el cine, ya que muchos de sus relatos fueron llevados –con resultados y éxitos dispares– a la pantalla grande⁹. Además de la célebre reescritura fílmica de “Las babas del diablo” (en *Las armas secretas*, 1959) que Michelangelo Antonioni elabora en su galardonado largometraje *Blow-up* (1966)¹⁰, entre las

⁷ Entre los títulos de la amplia bibliografía que indaga los vínculos de Borges y su obra con el cine, señalamos Cozarinsky, 1981; Cédola, 1999; Martínez, 2012.

⁸ La estudiosa analiza en particular “Los novios de tarjetas postales”, en *Luis Greve muerto* (1937), y “Los afanes” (en *El lado de la sombra*, 1967).

⁹ Sobre las transposiciones de los relatos de Cortázar al cine, véase el estudio de Bruno López-Petzoldt, 2014.

¹⁰ Por razones de espacio, no nos detendremos aquí en el análisis de la transformación del relato cortazariano llevada a cabo por Antonioni, ni en las más o menos supuestas “infidelidades” hacia el hipotexto literario que la película desarrolla; al respecto nos parecen esclarecedoras las consideraciones de Claudia Hammerschmidt: “Si a Antonioni los cortazarianos muchas veces le reprocharon la poca fidelidad que supuestamente tuvo con su autor de referencia, hay que subrayar la fidelidad extrema que le tuvo con respecto al hecho de llevar a la pantalla no la reproducción de una historia por otro medio, sino la puesta en escena de la lógica mediática en sí. Al igual de Cortázar, que escenifica la lógica representativa del medio fotográfico dentro de su medio que es

transposiciones más estudiadas, y más notables, figuran sin duda las películas realizadas por Manuel Antín: *La cifra impar* (1962), *Circe* (1963) –adaptaciones respectivamente de los cuentos “Cartas de mamá”, incluido en *Las armas secretas* (1959) y “Circe”, de *Bestiario* (1951)– e *Intimidad de los parques* (1964), donde el director argentino mezcló (despertando viva contrariedad en Cortázar) los materiales de los cuentos “El ídolo de las Cícladas” y “Continuidad de los parques” (ambos en *Final del juego*, 1964). Del filme *Circe* (1964), Cortázar escribe el guión junto con Antín y Héctor Grossi, demostrando gran sensibilidad y conocimiento de los problemas que surgen a la hora de transponer lo fantástico literario y su sentimiento en imágenes cinematográficas, como prueba el intercambio de cartas entre el escritor y el director¹¹.

El cine y la literatura fantástica, por tanto, se entrelazan de muchas e inesperadas maneras, a pesar de las diferencias constitutivas de la semiótica literaria y de la fílmica, que han dan dado material para reflexiones inagotables. Estas diferencias, de hecho, constituyen uno de los nudos teóricos que más cuestiones plantea y más estímulos provee cuando nos detenemos en el estudio de la transposición de lo fantástico literario al cine y a las otras artes basadas en la representación visual o escénica, como la pintura o el teatro. Y de ellas surge una primera y fundamental pregunta: ¿cómo “reproducir” –o sea, cómo decir– la irrepresentabilidad del texto fantástico, que etiquetamos al principio como discurso de lo irrepresentable por antonomasia, en las semióticas que se sirven predominantemente de signos icónicos –como la semiótica fílmica, por ejemplo– y por lo tanto están condenadas a la mostración¹²? ¿Cómo resolver la cuestión

la escritura, Antonioni la escenifica dentro del suyo que es la cinematografía, las famosas ‘imágenes en movimiento’” (2007: 94-95). El tema común que confiere continuidad y coherencia al relato y a la película sería, según Hammerschmidt, la indeterminación epistemológica y la metareflexión sobre los medios de representación. Cfr. Hammerschmidt, 2007 y también Lahaie, 1995.

¹¹ Nos referimos al intercambio de cartas recopiladas en el primer volumen de *Cartas. 1937-1963*, a cargo de Aurora Bernárdez. Cortázar aquí comenta los riesgos de la dilatación narrativa, de la que derivaría la pérdida del elemento que caracteriza un buen cuento: el suspense. El escritor argentino, además, durante la redacción del guión de *Intimidad de los parques*, exhorta a Antín a abandonar los senderos psicológicos para la transposición cinematográfica de sus relatos fantásticos: “La noción de magia es distinta en vos y en mí, no cabe duda, pero el hecho de que notes esa carencia prueba – creo– que has sido sensible al enorme desajuste que hay entre las razones del drama y su espectacular desenlace a hachazo limpio [...] Te has negado a admitir el lado demoníaco del cuento. Y sin eso, creeme, no hay cuento. Más todavía: si querés hacer una película esencialmente psicológica –que es tu fuerte, es evidente– deberías buscar las ideas por otro lado. Un cuento de Moravia, digamos, te daría muchos más elementos que un cuento mío. O uno de Goytisolo, o de Salinger: cualquiera de los que no salen de la realidad diurna, y ahondan en ella admirablemente. Mis cuentos [...] presuponen inalienablemente una aceptación de fuerzas ocultas” (Cortázar, 2000: 537).

¹² El problema que planteamos, por supuesto, no es exclusivo del cine, todo lo contrario, ha sido escudriñado en las artes visuales, donde generalmente se asiste a la equivalencia “fantástico” / “onírico” en tanto que formas de la imaginación no miméticas. Sin embargo, a pesar de las

del distinto grado de indeterminación entre literatura y cine en el caso de textos literarios cuya significación se funda en la indeterminación misma como en el caso de lo fantástico? Las observaciones de Christiane Lahaie hacen hincapié sobre las dificultades de la transposición, planteando también otro tipo de problema:

[...] s'il est vrai qu'on adapte une multitude de récits scripturaux fantastiques pour le cinéma, il vaudrait peut-être la peine de s'interroger sur le type de fantastique qu'on choisit majoritairement. On s'en doute: il s'agit d'un fantastique que l'on pourrait qualifier de "canonique", où défile tout le bestiaire fantastique habituel, soit les vampires, les goules, les fantômes. Or, en littérature, le point de vue d'un personnage, qu'il soit narré ou narrateur, peut assurer à lui seule l'intégrité de l'événement fantastique. [...] Le récit littéraire peut donc bénéficier de formes de modalisation propres à faire surgir le fantastique à même ses figures textuelles, indépendamment de la thématique fantastique habituelle. (1995: 46)¹³

Lahaie se refiere de manera implícita a ese fantástico del discurso, surgido en el siglo XX, en el que la alteración fantástica no se manifiesta únicamente en el nivel semántico mas se presenta como fenómeno de escritura, activo en el nivel verbal y sintáctico, es decir, en la organización de los contenidos -no necesariamente fantásticos. Se trata, pues, de un fantástico que se insinúa en el nivel discursivo mediante de los juegos con el lenguaje por la polisemia del signo verbal, y en el nivel sintáctico mediante de la opacidad de las acciones narradas, que abren grietas en la lógica misma de la realidad determinando la irrupción de lo irracional en el nivel semántico; estos efectos de opacidad fantástica derivan, la mayoría de las veces, de la enunciación intencionadamente ambigua -

analogías, el sueño "visual" se sitúa, muy a menudo (pensemos en las representaciones de los sueños pintadas por surrealistas como Ernst o Dalí) en una dimensión radicalmente ajena a la verosimilitud figurativa, que es en cambio condición necesaria para la irrupción de lo fantástico. Tal vez las pinturas de los sueños metafísicos de Giorgio De Chirico sean las más cercanas a la expresión de lo fantástico que nos concierne; en ellas, como subraya Kibédi Varga: "[...] lo spettatore scruta il vuoto, non tenta di spiegarsi le ragioni d'essere di ciò che vede ma riflette sugli enigmi che si nascondono in questi spazi senza vita" (2003: 112). Según Kibédi Varga, estos espacios vacíos facilitarían el surgimiento de una dimensión espiritual del arte, que a su vez haría posible "il sogno dell'invisibile" (2003: 112). Creemos que este "invisible" instalado en lo real puede compararse con lo fantástico que hace tambalearse lo real. Sobre lo fantástico en la pintura, véase también Roger Bozzetto, 2001.

¹³ El ensayo de Lahaie se detiene en un análisis comparativo de los problemas de focalización y enunciación entre literatura y cine, tomando en consideración esos textos fantásticos caracterizados por "points de vue à objectivité (ou subjectivité) variable" (1995: 48).

cargada de modalizaciones- que produce la distancia entre lo que sabe (y cuenta) el narrador y lo que sabe el lector¹⁴.

Ahora bien, ¿cómo logra el cine reformular con sus propios códigos y signos las figuras textuales de lo fantástico literario? ¿De qué estrategias se sirve el discurso fílmico para mantener la prolongada ambigüedad característica de la enunciación fantástica? ¿Cómo consigue deshacerse del yugo de la objetividad propia del ojo-cámara y traducir las modalizaciones propias del discurso fantástico literario? Estos son solo algunos de los interrogantes a los que los textos que reunimos tratan de responder.

4. Los artículos que aquí se presentan poseen fuerte coherencia temática y es siguiendo las líneas de esta coherencia temática que se los ha organizado. El reiterado interés en la obra de autores argentinos (priman Borges y Bioy Casares) confirma el Río de la Plata como la tierra donde mejor se ha aclimatado la literatura fantástica en Hispanoamérica. Los estudios encaran tres tipos de problemas: investigan cómo se crean los efectos fantásticos tanto en cine (Bozzetto, Cremonini, Previtera, Zarco), como en teatro (Carrera Garrido); discuten los procedimientos de la transposición del texto literario al texto fílmico (Bozzetto, Cremonini, Previtera); y finalmente, indagan el problema de la irrepresentabilidad mediante una reflexión sobre la posibilidad -y el significado- de una traducción de las complejas invenciones espaciales de lo fantástico literario mediante ilustraciones, es decir, imágenes estáticas. La formación específica de cada autor determina la variedad de la mirada y el tratamiento original a los que se somete el común objeto de estudio y explica la heterogeneidad de los textos, que oscilan entre la nota cinematográfica y el ensayo académico.

Las contribuciones de Roger Bozzetto, Giorgio Cremonini y Roberta Previtera forman una especie de tríptico, ya que todas tratan de las transposiciones de una de las novelas consideradas entre las más significativas para la exploración de los vínculos entre cine y literatura fantástica, *La invención de Morel* (1940), de Bioy Casares. Bozzetto, en "Adaptation et/ou trahison? *L'invenzione di Morel* par Emidio Greco (1974)", indaga especialmente la producción de los "efectos de fantástico" en la película de Greco, donde estos se obtendrían mediante la que el autor denomina "estrategia metonímica", apoyada fundamentalmente en el recurso a los silencios en los diálogos y en la relación que se establece entre la representación connotada del espacio y el protagonista.

Cremonini, en "Ombre fuori luogo", se detiene en la comparación entre un texto declaradamente "derivado" de la obra literaria, como el ya citado film de Greco, y otro que se considera, en cambio, "inspirado" en la obra literaria, *L'année dernière à Marienbad* (1961), largometraje de Alain Resnais con guión de Alain

¹⁴ Muy a menudo la enunciación está a cargo de un narrador homodiegético con focalización interna; este narrador omite por lo tanto informaciones para él obvias, dejando el lector sin orientación ante los sucesos narrados.

Robbe-Grillet, que exhibe fuertes marcas de poética autorial¹⁵. Cremonini advierte de los peligros de la sumisión ante el predominio de la palabra escrita, inclinándose por la transposición, entendida como “*estrategia global del texto de llegada*” (Dusi, 2003: 121; traducción mía) que engendra una obra de arte nueva¹⁶. Las películas de Greco y Resnais se presentan por lo tanto casi en contraposición una a otra. La fidelidad a la letra del texto de origen exhibida por Greco (que se aleja radicalmente del texto literario en el final) se contrapone a la variación propuesta por la película de Resnais, que aquí se analiza mediante minuciosos cotejos y reenvíos a la novela de Bioy a fin de mostrar de qué manera esa variación permite la reformulación del sentido y de la significación propuestos por la literatura.

En la contribución de Roberta Previtiera, titulada “La adaptación de Morel: re-inversiones de lo fantástico”, se retoman y expanden las propuestas de Bozzetto y Cremonini: al igual que Bozzetto, aborda la cuestión de los contenidos fantásticos de la novela (por ejemplo, la simultaneidad temporal) y su realización en la pantalla grande mediante los recursos propios del cine (el montaje, o la banda sonora); al igual que Cremonini, discute las consecuencias de la fidelidad o de la distancia (ambas a menudo sólo aparentes) entre el texto fílmico y el texto literario. Pero agrega un tercer film –*L’invention de Morel* (1967) dirigido por Claude Jean Bonnardot– a los dos examinados por Bozzetto y Cremonini. Previtiera se centra especialmente sobre los filmes de Bonnardot y Greco, que adoptarían uno “la estética de la mostración y del trucaje” (*infra*, p. 41) y el otro la estética de la elipsis. El interés en las propiedades específicas del signo verbal y del signo fílmico lleva la autora a reflexionar sobre otros aspectos fundamentales en la transposición de la narrativa fantástica de Bioy (y de mucha narrativa fantástica en general), como, por ejemplo, las estrategias para recrear la complicidad que se instaura entre narrador y lector en la situación comunicativa propuesta por el relato literario, cuya representación a menudo se sacrifica en el cine. Esta preocupación de corte más teórico –¿cómo reproducir la irrupción de lo fantástico no sólo en el nivel de la historia, sino también en los de la enunciación y del discurso– es la óptica bajo la cual lee *L’Année dernière à Marienbad* (1961), planteando cuestiones pertinentes y estimulantes acerca de la compleja relación de lo fantástico y el cine.

Abiertamente relacionado con el área rioplatense es el tema del estudio de Julieta Zarco, “Asediada y fantástica. Representaciones cinematográficas de Buenos Aires”. Zarco analiza dos películas que, pese a exhibir diferencias evidentes, la estudiosa considera afines por representar la ciudad de Buenos Aires rechazando la estética mimética: *Invasión* (1969) de Hugo Santiago, guión de

¹⁵ Sobre la relación entre la novela de Bioy Casares y la película de Resnais reenviamos a las lecturas de Beltzer, 2009 y Negroni, 2009.

¹⁶ Sobre la diferencia entre adaptación, traducción intersemiótica y transposición, véase en particular el cap. 5 de Dusí, 2003.

Borges e Bioy Casares, de manifiesta atmósfera fantástica, y *La sonámbula* (1998) de Fernando Spiner, guión en coautoría del mismo Spiner y Ricardo Piglia, más próxima a los códigos de la ciencia-ficción. La autora delinea así una “genealogía” fantástica alrededor del tópico de la invasión, del héroe colectivo y de la resistencia ante las manipulaciones de Estado, cuyo iniciador sería *El Eternauta*, de Héctor Oestherheld, publicado en 1957, obra caracterizada por la transformación del espacio urbano cotidiano en espacio post-apocalíptico. Zarco trabaja exclusivamente lo fantástico cinematográfico, centrándose en los elementos de la puesta en escena fílmica de estos espacios y su organización. Además, ofrece una lectura en contrapunto de las historias de *Invasión* y *La sonámbula*, destacando su acentuado carácter metafórico.

El artículo de Carrera Garrido “De los escenarios al celuloide (y vuelta): teatro y cine frente a la representación de lo fantástico y el terror” desarrolla perspectivas que se abordan sólo marginalmente en los trabajos presentados hasta ahora, aportando consideraciones utilísimas para la comprensión de la fortuna de lo fantástico en el cine a partir de su comparación con el teatro, lo que constituye el foco de este ensayo. El autor se pregunta por los motivos de la escasez de obras de modo fantástico-terrorífico en las tablas y, entre las posibles respuestas, señala la dificultad, en la dramaturgia, de mantener la ilusión referencial, recrear los mecanismos de la narratividad y la subjetividad de la enunciación, elementos discursivos considerados imprescindibles para propiciar la irrupción de la transgresión fantástica en literatura. Merecen ser destacadas las observaciones críticas sobre el estatuto semiológico del teatro que Carrera Garrido va iluminando a lo largo de su trabajo, cotejándolas detallada y pertinentemente con las propiedades del cine, que se revelaría –en última instancia– más congenial que el teatro para la representación de lo fantástico.

Más lateral con respecto a los vínculos entre cine y literatura fantástica hasta aquí sondeados es, sin duda, el trabajo de Gerardo Centenera Tapia, “«La Biblioteca de Babel»: pertinencia de una lectura en imágenes”, que cierra este anejo de *Artífara*. Centenera reflexiona sobre las posibilidades de una representación por imágenes de los espacios arquitectónicos descritos en “La Biblioteca de Babel” (1941), uno de los cuentos donde Borges hace alarde de su vertiginosa imaginación. En este relato, la idea de la combinatoria –en la que se basan muchos laberintos literarios borgesianos– se tematiza y aplica a la configuración del Universo mismo, con las consecuencias paradójicas típicas de la argumentación en Borges. Centenera revisa el amplio abanico de las representaciones gráficas de la organización espacial de la biblioteca dibujadas por matemáticos, directores de películas, arquitectos, ilustradores, evidenciando en detalle divergencias y semejanzas entre las soluciones elaboradas. Estas divergencias, afirma en sus conclusiones el autor, reflejarían el resultado de las diferentes experiencias de lectura del texto por parte de cada lector y serían efecto de la distancia que inevitablemente se produce entre la intención del autor y la obra.

La representación gráfica del espacio arquitectónico, por tanto, más que el ejercicio pernicioso de un lector paranoico, como subraya Centenera, constituiría una de las posibles formas de análisis e interpretación del texto a partir de uno de sus elementos estructurantes.

El recorrido crítico que este volumen traza y ofrece a sus lectores constituye, por supuesto, una primera aproximación a un ámbito de estudios que, como demuestran los textos aquí incluidos, es polifacético y puede por lo tanto abordarse de múltiples maneras y desde distintos enfoques. Sin embargo, todos los textos apuntan a un mismo objetivo: invitar a descubrir zonas y perspectivas inexploradas en los amplios territorios de lo fantástico entre literatura, cine y artes visuales.

Bibliografía

- ALAZRAKI, Jaime (1983) *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. (Elementos para una poética de lo neofantástico)*, Madrid, Gredos.
- (1990) “¿Qué es lo neofantástico?”, *Mester*, 2, XIX, pp. 21-33.
- AMATO, Mariana (2010) “El arte de la naturalidad: el cine y sus espectros en la literatura de Quiroga”, *Cuadernos LI.RI.CO (dossier: Raros Uruguayos. Nuevas Miradas)*, 5, pp. 75-93.
- ARÁN, Pampa O. (1999) *El fantástico literario. Aportes teóricos*, Madrid, Tauro.
- BESSIÈRE, Irène (1973) *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Larousse, Paris.
- BELTZER, Thomas (2009) “Last Year at Mariendbad: an Intertextual Meditation”, *Senses of cinema*, 10, <http://sensesofcinema.com/2000/novel-and-film/mariendbad/> (03/12/2017)
- NEGRONI, María (2009) “Variaciones sobre marionetas. Bioy Casares y Robbe-Grillet: *El año pasado en Mariendbad*”, en María Negroni, *Galería Fantástica*, México: Siglo XXI, 2009, pp. 61-65.
- BOZZETTO, Roger (2001) *Le fantastique iconique. Pour une approche des effets du fantastique en peinture*, Paris, E.C. Editions.
- CAMPRA, Rosalba (1981) “Il fantastico. Una isotopia della trasgressione”, *Strumenti critici*, 45, XV, pp. 199-231.
- (2000) *Territori della finzione. Il fantastico*. Roma, Carocci.
- CÉDOLA, Estela (1999) *Cómo el cine leyó a Borges*, Buenos Aires, Edicial.
- CESERANI, Remo (1983) “Le radici storiche di un modo narrativo”, in Remo Ceserani et al., eds., *La narrazione fantastica*, Nistri-Lischi, Pisa, pp. 7-36.
- (1996) *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino.

- CLARASÓ, Mercedes (1979) "Horacio Quiroga y el cine", *Revista Iberoamericana*, 108-109, XLV, pp. 613-622.
- CORTÁZAR, Julio (2000) *Cartas. 1937-1963*, Aurora Bernárdez, ed., Madrid, Alfaguara, 3 vols., vol I.
- COZARINSKY, Edgardo (1981) *Borges en/y/sobre cine*, Madrid, Espiral.
- DÁMASO MARTÍNEZ, Carlos (1993) "Horacio Quiroga: la industria editorial, el cine y sus relatos fantásticos", Horacio Quiroga, *Todos los cuentos*, N. Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue, eds., Madrid, ALLCA (Archivos), pp. 1293-1303.
- (2012) "Borges: la narración literaria y el cine", *Orillas*, 1, pp. 1-13.
- DE LA COLINA, José (2013) *Un arte de fantasmas*, México D.F., Conaculta.
- DUSI, Nicola (2003) *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, Torino, UTET.
- GÁRATE, Miriam V. (2008) "Crítica cinematográfica y ficción en Horacio Quiroga", *Revista Iberoamericana*, 222, LXXIV, pp. 1-13.
- GREGORI, Alfons (2013) "Las corrientes de investigación en teoría de lo fantástico presentes en el hispanismo: estado de la cuestión", *Studia Romanica Posnaniensia*, 2, XL, pp. 5-23.
- HAHN, Oscar (1990) "Trayectoria del cuento fantástico hispanoamericano", *Mester*, 2, XIX, pp. 35-45.
- HAMMERSCHMIDT, Claudia (2007) "De transposiciones diabólicas y explosiones mediáticas: «Las babas del diablo» y *Blow-Up*", *Iberoromania*, 63, pp. 83-96.
- JACKSON, Rosemary (1981) *Fantasy. The Literature of Subversion*, London, Routledge.
- JORDAN, Mary Erdal (1998) *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Frankfurt am Main - Madrid, Vervuert - Iberoamericana.
- KIBÉDI VARGA, Aron (2003) "Dipingere il sogno" in Rosalba Campra y Fabio Rodríguez Amaya, eds., *Il genere dei sogni*, Bergamo, Sestante Edizioni / Bergamo University Press, pp. 101-112.
- LAHAIE, Christiane (1995) "Du fantastique littéraire au fantastique filmique: une question de point de vue", *Cinéma. Revue d'études cinématographiques*, 3, V, pp. 45-63.
- LÓPEZ-PETZOLDT, Bruno (2014) *Los relatos de Cortázar en el cine de ficción. (1962-2009)*, Frankfurt am Main - Madrid, Vervuert - Iberoamericana.
- MARZOLA, Dario (2008) *Visionaria. Il cinema fantastico tra sogni e allucinazioni*, Alessandria, Falsopiano.

- ROCCA, Pablo (2003) "Horacio Quiroga ante la pantalla", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 32, pp. 27-36.
- ROAS, David (2001) "La amenaza de lo fantástico" en David Roas, ed., *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, pp. 7-44.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Itzel (2010) "La fotografía y el cine como motivo fantástico en tres escritores latinoamericanos: Darío, Quiroga, Bioy Casares", en Pierre Civil, François Crémoux, eds., *Actas del XVI Congreso de la AIH. Nuevos caminos del hispanismo*, Paris, 9-13 de julio de 2007, vol. 2, [CD-ROM], 270, http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_271.pdf. (03/12/2017)
- SARDIÑAS, José Miguel (2007) *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, La Habana, Valoración Múltiple.
- SARLO, Beatriz (1993) "Horacio Quiroga y la hipótesis técnico-científica", en Horacio Quiroga, *Todos los cuentos*, Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue, eds., Madrid, ALLCA (Archivos), pp. 1274-1292.
- TODOROV, Tzvetan (1980) *Introducción a la literatura fantástica*, México D.F., Premia Ediciones [trad. de Silvia Delpy, *Introduction à la littérature fantastique*, 1970].
- VERDEVOYE, Paul (1980) "Tradición y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 9, pp. 283-303.

Filmografía

- Blow-up* (1966) dir. Michelangelo Antonioni, prod. Carlo Ponti, Metro Goldwin Mayer, EEUU/ Inglaterra /Italia.
- Circe* (1964) dir. Manuel Antín, prod. Manuel Antín, Argentina.
- Intimidad de los parques* (1965) dir. Manuel Antín, prod. Manuel Antín, Industria Peruana del Film, Argentina.
- Invasión* (1969) dir. Hugo Santiago, prod. Proartel, S.A., Argentina.
- L'année dernière à Marienbad* (1961) dir. Alain Resnais, Alain Robbe-Grillet, prod. Argos Films, Cineriz et al., Francia / Italia.
- La cifra impar* (1962) dir. Manuel Antín, prod. Axel Pauls, Harding-Shon, Argentina.
- L'invention de Morel* (1967) dir. Claude Jean Bonnardot, prod. ORTF, Francia.
- L'invenzione di Morel* (1974) dir. Emidio Greco, prod. Alga Cinematografica, Mount Street Film, Ministero della Cultura e dello Spettacolo, Italia.
- La sonámbula* (1998) dir. Fernando Spiner, prod. La sonámbula producciones, Argentina/España.

1. LAS REESCRITURAS DE MOREL

Adaptation et/ou trahison? *L'invenzione di Morel* par Emidio Greco (1974)

ROGER BOZZETTO

Université de Provence – Aix - Marseille

1. DU ROMAN AU FILM.

Adapter un texte littéraire ne va pas de soi, a fortiori s'il relève du fantastique tel que Julio Cortázar et en a défini l'essence: "La diversité des irruptions du fantastique est inépuisable... Cela consiste essentiellement en une expérience où les choses et les êtres changent en un instant de signe" (Alazraki, 1983: 35).

Cortázar pose que le domaine des "irruptions" des fantastiques prend sa source dans la réalité vécue, tout autant que dans les textes ou les films "fantastiques" qui en traitent, en inventant des histoires fantastiques. C'est ainsi que le voit Bioy Casares (1970: 2): "Al borde de las cosas que no comprendemos del todo inventamos relatos fantásticos".

Le travail de l'auteur de romans ou de réalisateur de films fantastiques consiste alors à recréer –par le montage du film, par l'originalité de l'histoire– ces mêmes effets. Ils suscitent ainsi, par le biais d'opérateurs de confusion, des sentiments d'angoisse, de peur ou d'horreur¹. Ce qui est valide pour l'œuvre vaut pour l'adaptation.

On s'interrogera sur la part de créativité ou d'originalité en termes "d'effets de fantastique" dans l'adaptation de *L'invention de Morel* (1940) d'Adolfo Bioy Casares par le cinéaste italien Emidio Greco. Le film *L'invenzione di Morel* (1974) reprend, en gros, trois moments du récit argentin. Un épisode robinsonien, qui comprend l'atterrissage du fugitif dans l'île et se conclut par l'exploration puis l'occupation du musée et de la piscine. Ensuite on trouve un épisode de roman policier de type enquête: comment des intrus sont-ils arrivés sur l'île et comment se fait-il que le poursuivi ne puisse rentrer en contact avec eux? Il tombe pourtant amoureux de l'une des femmes, Faustina. Enfin, un renversement: le fugitif est devenu le maître des machines dont les radiations le transforment en monstre. Son visage en gros plan montre déjà des signes de dégradation. Alors, en rage, il s'attaque aux machines.

2. UN BÂTARD DE ROBINSON?

Le film s'ouvre sur l'image d'un point à l'horizon, qui se révélera un canot qui vient s'écraser sur les rochers de l'île. Il en sort un naufragé qui se cache, puis se

¹ Le cinéma multiplie ces opérateurs de confusion: gros plans, accélérés, ralentis, troubles de la caméra à l'épaule, effets dus au montages etc.

déplace en courant, cherchant des abris dans l'immensité du paysage. Malgré une apparente fidélité au roman, le film se présente comme un objet étrange, et souvent loin de sa source, d'autant que s'ajoutaient aux contraintes habituelles de l'adaptation, le fait que *L'invention de Morel* est un journal de bord, où le naufragé s'exprime, et donne un point de vue subjectif qui explicite certaines attitudes et des comportements du naufragé dans le film.

Or il est difficile de faire tenir des discours à un homme seul, il faut inventer un autre mode de représentation. Le cinéaste choisit le silence et les déplacements, il fait marcher et courir le naufragé, muet, dans un paysage de terre malade et de buissons clairsemés, objectivant ainsi un monde intérieur bouleversé. Il utilise ce qu'on nommerait une stratégie métonymique. Le film est muet, sauf en de rares occasions: lorsque le naufragé parle à Faustine, de ses actes passés et des raisons de sa fuite, ou lorsque celle-ci et Morel discutent, ou encore pendant le discours de Morel. Mais Greco le montre aussi en train de cogiter. Il utilise alors des plans du visage, où celui-ci traduit ses émotions –un peu à la manière des acteurs du muet. Mais la plupart du temps c'est un personnage caméra muet, une sorte de fantôme paradoxal, car il est le seul être de chair à se mouvoir parmi les images fantomatiques. On pourrait voir là un exemple du "changement de signe" propre au néo fantastique, dont fait mention Cortázar. Cette situation est très différente de celle du naufragé de Bioy Casares, qui, lui, note dans son journal ses réflexions, ses désirs. Ici on a souvent l'impression que le naufragé est un touriste. Cette absence de paroles et ce silence, plus l'image de ce naufragé qui court dans une immense solitude, vu au loin, semblable à une fourmi, concourent à créer un "effet de fantastique".

Autre différence, ce film propose un récit linéaire et chronologique, bien qu'il montre des chronologies surimposées par endroits. Greco confronte le temps circulaire des "fantômes" et celui du naufragé qui finit par entrer dans la bande des fantômes. Il imagine ainsi la répétition comme image de l'éternité.

Ce naufragé ignore où il est, ce qui explique sa stupeur devant ce qu'il découvre. Il aboutit dans la même journée au plateau qui abrite le musée, la chapelle et la piscine. Il s'étonne de la présence de ces constructions qu'il explore, ahuri devant ce musée, mais toujours angoissé, se sentant traqué sans que l'on sache alors pourquoi ni par qui. L'alternance de plans généraux où le personnage semble écrasé dans ce paysage de terre brûlée, et des plans de son visage aux aguets, crée aussi un soupçon d'étrangeté. De même la disproportion entre le naufragé et la tour dans une sorte de champ contre champ suggère une sorte de combat. La poussière, qu'il étale pour voir les carreaux, ou la trace du livre sur la table font partie des détails qui incitent le personnage –et le spectateur– à imaginer qu'il n'y a personne dans l'île depuis longtemps. C'est là un détail original, à la fois effet de réalisme et information sur les absences/présences de ces intrus.

L'épisode du naufrage renvoie certes à la situation d'un Robinson, mais avec de curieux Vendredi. De plus ce fugitif n'est pas un bâtisseur, un conquérant, il n'a ni Bible ni fusil, n'espère rien de la Providence. C'est un écrivain, un intellectuel qui ne modifie pas la flore ou la faune par la chasse ou l'agriculture: il vit de racines.

3. UN ROMAN DE TRAQUE ENIGMATIQUE

Alors que le naufragé se trouve sur le rivage, il entend de la musique de jazz (*Tea for two*) et aperçoit, en contre plongée, des couples de danseurs qui semblent marcher sur le ciel. Nouvelle course panique car il pense être retrouvé, on ignore toujours par qui. Au bout de quelques jours il s'approche peu à peu des intrus, les guette, les piste, le tout sans réaliser qu'ils appartiennent à une autre dimension. Ils disparaissent soudain. Soudain les revoilà, comme des apparitions. Ils refont les mêmes gestes, disent les mêmes mots, que le naufragé finit par saisir car il s'est rapproché d'eux, qui ne le voient pas ou que sa vue indiffère. Plusieurs scènes le montrent en train de parler à l'image d'une femme, Anna Karina, merveilleusement habillée selon la mode des années 1920, et qui retourne au même endroit, à la même heure pour voir la mer ou guetter un navire. L'image de celle qu'il entendra nommer Faustina s'inscrit comme un insert dans le paysage. Il est devant elle comme devant un tableau de madone. Elle ne le voit pas, ne l'entend pas, même quand il se dévoilera en tant que fugitif condamné. Elle ne soupçonne même pas sa présence bien qu'il tente toutes les démarches de contact possibles. Il lui avoue enfin "j'aime votre image". Par la suite il devient anxieux, il tente de savoir si Morel, qui courtise Faustina, parviendra à ses fins. Le naufragé en devient jaloux, il les suit en essayant de savoir si elle est sensible au charme de Morel. Ce face à face entre le naufragé et l'image muette de la femme crée un effet perturbant, précurseur de scènes à effets de fantastique. On retrouve la même image de Faustina en insert pendant le discours de Morel, que le naufragé écoute, tapi derrière un pilier. Morel a réuni l'ensemble de ses "amis" dans une scène grandiose pour leur annoncer, dans un discours, qu'ils ont le privilège de revivre éternellement la semaine de bonheur dont ils ont joui -ou du moins leurs images, car leurs corps vont être détruits, maintenant que les machines inventées par Morel les ont "holographiés". Ce discours explicite les divers indices d'anormalité, les énigmes que le naufragé ne pouvait comprendre: la pluie qui ne les mouillait pas, le fait de voir deux soleils, les répétitions hebdomadaires de faits gestes et paroles.

Morel annonce alors le but de cette invention. Il voulait demeurer pour toujours auprès de celle qu'il aime et qui l'a repoussé. Les mystères de l'île sont révélés, le naufragé est de nouveau le seul être vivant sur l'île, dont on apprend qu'elle est un tombeau à la fin du discours écrit par Morel, elle se nomme Caponegro, et l'action date de 1929.

Une enquête sur des phénomènes inexplicables, la recherche de preuves, et d'indices créaient un "moment fantastique", mais l'aveu de Morel dévoile le fin mot: il n'y a plus de mystère. Les effets perdent ils pour autant leur caractère fantastique?

4. UNE VARIANTE D'ORPHEE AUX ENFERS

Contrairement aux "amis" ainsi sacrifiés et qui ne se révoltent même pas, le naufragé prend peu à peu conscience de ce qu'implique le discours de Morel: il est sur de ne plus pouvoir quitter l'île. Il envisage d'abord de vivre simplement en compagnie des images, puis il s'intéresse à la machinerie pour ne pas être à la merci des marées, qui fournissent la force motrice nécessaire pour créer de l'électricité et obtenir le retour des images. Il recherche un mode d'emploi. Il descend alors dans le souterrain où sont les machines, présentées au spectateur par le regard du naufragé comme une sorte de jungle mécanique où elles ressemblent à des animaux préhistoriques. Il se montre dans le roman "Bouleversé par la terreur de me trouver dans un lieu enchanté et par la révélation confuse que le merveilleux se manifestait aux incrédules tels que moi [...]" (1976: 105), mais le film ne fait pas ressentir ce "merveilleux".

Il trouve les plans originaux. Mais comme il se trouve dans la salle des machines il se retrouve prisonnier dans le même univers holographique que les machines, qu'il a remises en marche. Il ne peut plus ressortir de la salle où il avait pénétré par une excavation située dans le "vrai monde". Nous avons là un piège fantastique: le personnage entre deux univers inconciliables comme pour le chat de Schrödinger. Il en sort pourtant, et se met à expérimenter pour maîtriser la machinerie. Il cueille une petite plante, trouve un lézard et les place sous un réflecteur lié à l'une des machines: résultat, l'animal est mort, la plante brûlée. Il place sa main devant le réflecteur: rien, mais plus tard elle le brûle et sa peau boursouffle. Sur son visage en gros plan, des signes bizarres, il perd des lambeaux de peau.

Dans le roman, le naufragé sachant sa mort prochaine, décide de s'insérer dans la bande holographiée, entre Morel et Faustine, dans la chambre, là où Morel n'a pas pu entrer; il note: "Les autres nuits, je les passe le long du lit de Faustine, par terre, sur une natte... alors qu'elle reste étrangère à cette habitude de dormir ensemble" (Bioy Casares, 1976: 95). Espérant qu'"un spectateur peu averti pourrait croire que je ne suis pas un intrus" (118). Ce spectateur verrait le naufragé auprès de Faustine, et en déduirait qu'ils vivaient ensemble.

En espérant ensuite qu'un autre inventeur, un jour, tente de les rassembler tous deux dans "le ciel de Faustine". Comme Orphée, le naufragé aura tenté en vain de sauver son Eurydice, et, à la différence du héros, il ne l'a pas abandonnée.

Mais le film, lui, ne s'encombre pas de ces images romantiques, du couple qui n'existerait que dans l'œil d'un spectateur. En fait c'est un recours au virtuel,

une histoire qui est un montage. Greco ne s'intéresse pas non plus de la référence sous jacente au mythe. Il montre le naufragé dans une sorte de fureur, s'attaquant en vain aux machines qu'il avait mises en marche.

Cette fin du film est frustrante, elle apparaît comme une sorte de trahison du roman. Jusque là, on pouvait suivre et parfois admirer les ruses du cinéaste pour rester fidèle au roman, tout en objectivant par des images ce que le roman avait d'intime, par le journal. Ici il n'adapte pas la fin du roman, il n'utilise pas tous les ingrédients fournis par le texte, ni toutes les possibilités qui pouvaient donner à voir une expérience fantastique. Il n'exploite pas non plus ce qui permettait dans le roman une réflexion fantastique ou métaphysique sur l'âme des images, ou sur le sens d'une éternité mécaniquement produite par des machines. Mais ce type de question relève-t-il du fantastique ou bien doit on penser, comme le soutient Jorge Luis Borges dans sa préface, qu'avec ce roman Alfonso Bioy Casares invente "un genre nouveau" "d'imagination raisonnée"? Il me semble que nous nous trouvons plutôt devant un descendant lointain de ce qu'à l'époque où Ann Radcliffe écrivait *Les mystères d'Udolphe* (1794). L'on définissait alors ce type de fin comme du "surnaturel expliqué". A moins que par "imagination raisonnée" Borges entende un mode narratif complexe qui allierait une atmosphère de type fantastique avec les possibilités de questionnement scientifique qui rencontraient celles de la science-fiction. La question est ouverte.

Bibliographie

BIOY CASARES, Adolfo (1976) *L'invention de Morel* [*La invención de Morel*, 1940], tr. fr. de Armand Pierhal, Paris, 10/18 Union Générale d'Éditions

— (1970) *Memoria sobre la pampa y los gauchos*, Buenos Aires, Sur.

CORTAZAR, Julio (1983) "El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica" en *La Isla final*, ed. Jaime D. Alazraki et al., Madrid, Ultramar, pp. 61-82 [tr. fr. de Bernard Terramorsi, "L'état actuel de la fiction en Amérique Latine" en Bernard Terramorsi, *Rites, jeux et passages ou le démon de l'écriture. Étude du fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar*, Thèse de 3^e cycle, Aix - Marseille, pp. 490-491.]

Filmographie

L'invenzione di Morel (1974) dir. Emidio Greco, prod. Alga Cinematografica, Mount Street Film, Ministero della Cultura e dello Spettacolo, Italia.

Ombre fuori luogo

GIORGIO CREMONINI

Il film di Emidio Greco *L'invenzione di Morel* (1974) dichiara esplicitamente sin dal titolo, che conserva fedelmente, la propria derivazione dal romanzo di Adolfo Bioy Casares (1940); il fatto poi che anche la trama sia pressoché identica conferma l'appartenenza del film a quel "genere" di cinema in cui l'intreccio è la qualità più fruibile e importante di una narrazione. Grazie a questa eccessiva fedeltà al romanzo, anche questo film finisce per inserirsi nell'affollato novero dei tanti "libri con figure" che circolano da sempre attorno alle sale cinematografiche -figure in movimento, intimamente obbligate a una specie di sudditanza, di cui non osano o non sanno liberarsi. Nel caso specifico, belle figure indubbiamente: attori dotati di fascino, oltre che capaci di pronunciare con sufficiente disinvoltura e credibilità battute e riflessioni troppo "piatte" per richiedere una recitazione; luoghi suggestivi e affascinanti (un'isola apparentemente deserta), oppure sinistri (una roccaforte abbandonata), capaci comunque di evitare quella sorta di turismo per immagini che spesso accompagna queste "trascrizioni".

Ovviamente il problema non è solo questo. La trama di un romanzo è legata radicalmente alle parole, quella di un film alle immagini, e non si può pensare ad una "traduzione" priva di conseguenze. Sappiamo bene che ciò che cambia al passaggio fra i due linguaggi -qui come altrove- è innanzitutto la prospettiva, il punto di vista, e non è un dettaglio da poco: nel romanzo di Bioy Casares troviamo un "io continuo" che racconta giorno per giorno la propria vita e la propria morte, e dà un senso preciso -soggettivo, personale- alle informazioni; è il suo sapere in fieri, non il sapere in sé. Ogni avvenimento è mostrato come oggettivo, qualcosa che noi vediamo accadere al protagonista e che questi guarda e vive a sua volta, cosicché finiamo per guardarlo attraverso i suoi occhi virtuali. Se nel romanzo ogni informazione ha un filtro soggettivo -o che almeno finge di essere soggettivo, perché questo è il patto di credulità che caratterizza la lettura- di fronte a un film, il patto si incrina, la prospettiva narrante si sdoppia, da una parte c'è un personaggio che guarda ed è guardato mentre guarda, soggetto e oggetto contemporaneamente. A un lettore testimone di primo grado che rivive per interposta persona la storia si sostituisce uno spettatore testimone di secondo grado, che vive fuori della storia e assiste solo a ciò cui assiste il personaggio: a quanto ci è dato sapere nulla avviene alle sue e alle nostre spalle. Da questa distribuzione del sapere narrativo possono nascere stupore e spaesamento, come nei casi di quel fantastico legato allo strano o al soprannaturale (Todorov, 1983: 45; 37).

Il romanzo di Bioy Casares si apre con una specie di segnale: “Oggi, in quest’isola, è accaduto un miracolo” (Bioy Casares, 2015: 25). È certamente un’iperbole, un’enfatizzazione come esca accalappiatrice, non un’informazione vera e propria (come a volerci mettere sull’avviso: qui accadranno, come si usa dire, cose dell’altro mondo). La realtà sarà progressivamente rivelata dal protagonista eletto a mediatore, sia pure parziale, di conoscenza; nel caso specifico consisterà nella concretezza apparente (e quindi falsa) di immagini registrate da una macchina sconosciuta (una ‘invenzione’ appunto) e nel desiderio di dar vita perpetua a certi ricordi, strappandoli dal mondo incerto e fumoso della memoria. Anche se non viene mai dichiarato esplicitamente, non è difficile identificare in questa strana macchina una parabola che allude in qualche modo al cinema (più a un’idea che a una pratica di cinema) fatto di sequenze slegate, di momenti non modificabili ma soltanto ripetibili, consistenti in parole, silenzi, espressioni sempre uguali e sguardi che non guardano da nessuna parte, solo fuori dello schermo, in quel mondo contiguo che non appartiene al fotogramma.

Questo è in fondo ciò che compie la macchina inventata da Morel: riproduce e ripete apparenze che fanno rivivere il passato, e così anticipano il futuro; annullano il tempo e lo spazio, come il futuro “ponte ologrammi” di *Star Trek*. Approfittiamo e torniamo al celebre romanzo di Mary Shelley in cui la combattuta gestazione e genesi della “Creatura” del dottor Frankenstein è raccontata come un lungo lavoro di innesti anatomici, di cuciture, di protesi: tutte attività che all’epoca non avevano alcuna applicazione medica concreta, ma che in seguito sarebbero diventate punti nodali della chirurgia. È così che quella “creatura” diventa fantascientifica e non semplicemente magica: sono la scienza e la tecnica che la rendono possibile, e lo stesso vale per questi ologrammi viventi. Il fatto che successivamente tutti si ribellino al loro creatore è un’altra storia, ma pur sempre iscritta nella conoscenza storica e mitologica dell’occidente, basti pensare al mito di Prometeo: tale ribellione è, dunque, una conseguenza quasi rituale e non eccezionale o soprannaturale. Del resto anche quella di Morel è un’invenzione monca, asimmetrica, che classicamente sfugge e si ribella ai comandi del suo inventore: anche Morel, come Frankenstein, aspira a “riprodurre” la vita, non a darle un senso. La scelta delle sequenze che vengono incessantemente riproposte è casuale più che ragionata; non conta la perfettibile ‘qualità’ delle immagini, ma il fatto che in ogni caso il dislivello prometeico non viene superato e nemmeno scalfito, ovvero che lo sperimentatore si riduce a un testimone impotente e prigioniero, un fallito, un condannato a morte. Il romanzo potrebbe anche essere il racconto della sua follia, invenzione o sogno, che si avvale di brandelli di realtà o di finzione come brandelli di cadaveri.

Il passivo spettatore della vita, vera o falsa, che si aggira fra falsi o falliti esperimenti, nasce di fatto all’inizio del film, straniero che approda all’isola in una barca senza guida. È il caso a segnare un approdo –che risulta poi essere simbolico–, una nascita più che una rivelazione o una conquista tecnico-scientifica,

dal momento che anche sul protagonista ci verranno date informazioni scarse e imprecise, come se quell'uomo fosse egli stesso un'immagine: i rari accenni in flashback non consentono di rivelare interamente né quale sia il suo passato né chi egli sia, tenendo conto, tra l'altro, del suo essere fatalmente inchiodato alla ripetitività meccanica d'una macchina che muore. A pensarci bene, Morel è un tramite da poco, non ci guida alla scoperta d'un mondo sconosciuto, qualcosa che nemmeno lui conosce, attonito, esterrefatto, smarrito. Ci guida alla morte, della memoria prima che della vita.

Il suo è del resto un destino comune a questi uomini-larva o fantasmi che si aggirano sistematicamente per l'isola, immobilizzandone lo sgretolamento in anelli di pellicola indecifrabili e privi di senso (soggetti che diventano oggetti desiderosi di tornare ad essere solo finti soggetti, in un circolo vizioso senza uscita). Nel nuovo mondo meraviglioso e fantasmatico di Morel tutti vivono per frammenti casuali, frasi, dialoghi, pagine morte d'una vita balenante a sprazzi, come spezzoni d'un film senza regia: come se vivessimo, noi con lui, in un mondo inventato e sgretolato da altri, l'ennesima favola shakespearianamente scritta da un idiota, per di più balzubiente.

Il film di Greco obbedisce fedelmente (supinamente?) al dettato parabolico del romanzo: ogni esperienza è il frammento di un passato che si ripete nella forma apparente di un presente che balena qua e là, come un raggio di sole, ma rimane comunque *al di là della vita*. L'iteratività distaccata, inespressiva, ieratica, "recitata", oggettiva, della macchina gli dà solo una parvenza di vita, la duplicazione ad oltranza, l'originalità di una fotocopia o di una cartolina; quel presente che la misteriosa e banale macchina sciorina, con regolarità meccanica, agli occhi del naufrago ed ai nostri, si ripete sempre uguale. Alcuni sguardi di Anna Karina aprono sì qualche dubbio e qualche speranza, come altrettanti *camera look*, per rifugiarsi subito nel loro dover essere senza risposte: sguardi-frammenti di una vita lontana ed estranea, cui nessuno è chiamato a partecipare, una vita trasformata in rituale celibe, presepe cui la ripetizione non dona ma toglie definitivamente credibilità. La condanna della macchina ingegnosa è nel suo essere senza vita, puro strumento autoreferenziale.

Nella freddezza scolastica e patinata dell'operazione, non trapela nessuna ipotesi metacritica che tenga ad esempio conto della disgregazione narrativa che il cinema subisce negli anni '60 e '70 (dopo il romanzo, ma prima del film); l'oggetto-chiave in Bioy Casares è un cinema a-specifico e a-storico, un'idea di cinema astratto, semplice e meccanica riproduzione-ripetizione di un frammento casuale di tempo (immaginate un *cadavre exquis* di sequenze in luogo di frasi - di tempo, non di realtà, di parole e frasi, non di emozioni o pensieri). Nessuno dei personaggi sembra apprezzare il proprio ricomparire "a caso". Non è il caso in discussione. Conta poco ciò che si vede, conta solo il rivederlo ad oltranza. Conta il sistema cinema, non quel film, quel momento, quell'eventuale emozione o bellezza. Stupisce, semmai, come un eccesso di libertà, l'assenza

dell'unico vero dettaglio extra-naturale, ovvero fantastico, a disposizione, cioè la comparsa dei due soli e delle due lune, cui sarebbe bastato un semplice trucco per prendere forma anche nel film ed assurgere ad un finto realismo di primo grado, sia l'unico fenomeno che non ha spiegazioni, come se un indice così esplicito potesse turbare l'equilibrio della messa in scena estraendola dall'apparente realismo dell'illustrazione (intrusione potente del *meraviglioso*, dimostrazione plateale di un dimensione aliena – realtà strappata una volta per tutte alla nostra abitudine realistica). Nel romanzo, come nel film di Greco, non esistono misteri che non possano essere spiegati prima della parola *Fine*. Questo è il destino dello “strano”, una lacuna stupita ma temporanea della nostra conoscenza; prelude forse all'innaturale o al sovrannaturale, spiegazione che annulla l'intero gioco dello stupore, fornendogli una “storia”.

Strano, innaturale, meraviglioso sono i primi passi verso il “perturbante”, freudianamente inteso: solo l'approdo a questo renderà autonomo il fantastico, lo toglierà a tutti i possibili legami con il reale e, soprattutto, col realismo che lo stabilisce come sistema di riferimento. Il “perturbante” è il punto d'incontro spiazzante fra la nostra mente e l'impossibile, ovvero l'irreale possibile (come è noto, queste definizioni, nonché molte delle implicazioni che comportano, si rifanno a Todorov, 1983; Cremonini, 2003). Lo stesso vale per il linguaggio, che serve *in primis* a stabilire una sorta di subalternità linguistica con referenti che appartengono solo alla realtà. Anche nel film di Greco tutto è come deve essere, perché così ha stabilito la parola sovrana, il peccato originale dei film “derivati” da opere letterarie. Persino i due soli e le due lune –che per poche pagine gettano una luce ambigua sull'isola– non influiscono in alcun modo sull'azione, sono uno sfondo, un timbro, un dato di folklore che riguarda il “descrittivo”, ma non il “narrativo”. Tutto ciò che veramente accade trova una sua spiegazione e in ogni caso assomiglia a qualcosa che potrebbe accadere.

Un mutamento di prospettiva si può immaginare solo cambiando radicalmente registro, per esempio confrontando sia il romanzo di Bioy Casares sia il film di Greco con un altro film, la cui pertinenza con il confronto in atto è molto incerta e discutibile: *L'anno scorso a Marienbad* (*L'Année dernière à Marienbad*, Alain Resnais 1961; sceneggiatura di Alain Robbe-Grillet). Il problema si complicherebbe ulteriormente se si considerasse che con questo vengono posti a confronto anche tre modelli di fantastico storicamente e culturalmente assai lontani: quello argentino fine anni '40, che Bioy Casares adotta esplicitamente come tramite d'una visione angoscioso-esistenziale della vita; quello francese post-*nouvelle vague* dei primi anni Sessanta, quasi irridente nel suo collegarsi alla tradizione delle avanguardie degli anni Venti-Trenta, in particolare al surrealismo; e quello italiano, fuori epoca, frenato per di più dalla scarsa propensione nazionale verso un fantastico che non si identifichi *tout court* con il fiabesco. Senza contare poi che tutto ciò si innesta su differenze forse più superficiali, come quelle radicalmente “autoriali”.

È necessario comunque premettere che il film di Resnais non assomiglia per nulla al romanzo di Bioy Casares, nemmeno per la trama; meglio, gli assomiglia solo per alcuni dettagli che è arduo interpretare come casuali, ma anche leggere come “illustrazioni” delle descrizioni (un uomo solitario in un ambiente sconosciuto; l’attrazione frustrata per una donna inavvicinabile; il ripetersi costante, quasi meccanico, di brani di vita che *sembrano* registrati). In realtà, solo l’attribuzione approssimativa riportata da IMDB (*Internet Movie Data Base*¹) collega in modo diretto il romanzo di Bioy Casares al film di Resnais. Lì, qualcuno ha citato una lontana intervista rilasciata a Jacques Rivette, ma né Robbe-Grillet, né Resnais hanno mai fornito indicazioni al riguardo. L’idea di un possibile confronto, sebbene già tentato da altri in precedenza, sembra quindi nascere su una terra di nessuno e non essere suffragata da alcuna prova. Eppure...

Non è certo sufficiente quella frase del romanzo in cui si parla di “villeggianti sistemati da molti giorni a Los Teques o a Marienbad” (Bioy Casares, 2015: 27) per ipotizzare parentele dirette tra il testo letterario e il testo filmico; anche il confronto tra i due intrecci non offre precise ragioni di insistere, se non rischiando meritate derisioni; esistono tuttavia alcune convergenze ambigue e indirette, che aleggiano come sospetti scarsamente definiti, ma ragionevolmente allusivi. L’ambientazione, per esempio. In entrambi i casi troviamo un luogo circoscritto e isolato, anche se a un’isola stranamente frequentata si sostituisce un sontuoso stabilimento termale altrettanto stranamente frequentato; in entrambi osserviamo gruppi di persone (gente palesemente d’altri tempi) che rivivono più d’una volta un rapporto appena accennato, con le stesse frasi e le stesse espressioni, gli stessi rituali di società, fra arredi d’altri tempi, con abiti d’altri tempi e con una recita teatrale (che a suo modo sostituisce l’idea di cinema legata alla ripetizione). L’idea della ripetizione attraversa sia il romanzo sia i due film, così come la storia di un corteggiamento insoddisfatto, quasi masturbatorio, con la differenza che nel film la donna, anziché sfuggire nell’impenetrabilità dell’immagine, sconfessa la memoria che il protagonista frustrato vorrebbe attribuirle (e che trova una conferma solo parziale nel mucchio di fotografie rinchiuse in un cassetto, ma che sono solo le molte copie di una stessa *polaroid*, insufficienti in sé a tradursi in una prova). Se nel romanzo, come nel film di Greco, è rifiutata l’ipotesi di una conoscenza pregressa, nel film di Resnais almeno uno dei protagonisti, l’uomo, insiste su questa, affermandola ripetutamente durante il suo “nuovo” corteggiamento.

Non è probabilmente il cambiamento più significativo: l’isola di Greco ripercorre fedelmente uno spazio semi-selvaggio, abbandonato, un paesaggio a suo

¹ Nato nel 1990 e ora di proprietà di Amazon, è uno dei database di film per il cinema e per la televisione e serie televisive più ricchi di informazioni del web; ogni scheda fornisce dati riguardanti il regista, gli sceneggiatori, il cast di attori e il cast tecnico, curiosità sulla lavorazione, oltre che la trama, i dettagli sugli aspetti tecnici e le recensioni degli utenti, che partecipano alla creazione dell’archivio.

modo ostile e amico al contempo, "abitato" da gente strana e sfuggente, mentre quello di *Marienbad* è uno spazio architettonicamente complesso, barocco, ridondante, centripeto anche nella sua apparente dispersione (i corridoi), oltre che circondato da giardini tenuti alla perfezione, segnati dalla voluta artificiosità delle statue (l'immobilizzazione dei gesti e della situazioni nella pietra, larvato precedente della fotografia). Alla corposità "terrena" del paesaggio di Bioy Casares e Greco si oppone un'artificiosità architettonica. Niente isole deserte, niente fuggiaschi, niente spazi naturali in cui nascondersi, niente macchine di proiezione moderne o meno, che sanno solo riprodurre, niente Morel, niente svelamenti esplicativi e accusatori: insomma, non uno spazio narrativo, non uno sfondo, né un contenitore, ma uno spazio inventato, uno spazio-mente, labirintico e perennemente oscillante fra la concretezza ridondante dei suoi riccioli e l'astrazione. Uno spazio-linguaggio, insomma, che tutto sommato non ha nemmeno bisogno di una storia. Ogni narrazione è libera, senza legami di congruenza, di appartenenza e di logica. Proceede per frammenti, ma questi si legano tra loro grazie a rapporti di analogia, non di consequenzialità.

Il film si apre con una serie di lente carrellate per corridoi e soffitti di un albergo, lungo decorazioni grevi e ridondanti, fra convitati in abiti da cerimonia laica, mentre una voce *over* ripete quasi monodicamente e meccanicamente una litania dalle primarie e subito abbandonate funzioni descrittive. "I saloni sovraccarichi, le sale silenziose... palazzo d'altri tempi" (parole che saranno ripetute più volte), "lussuoso, barocco, in cui corridoi senza fine succedono ad altri corridoi, silenziosi, deserti... questo albergo immenso, lussuoso, barocco, lugubre, in cui corridoi senza fine si susseguono ad altri corridoi, silenziosi, deserti...", mentre spessi tappeti attutiscono il rumore dei passi di chi vi si aggira. La sovrabbondanza dei dettagli architettonici accompagna il divagare di quello che, come nel romanzo, diventa il narratore soggetto, protagonista e narratore apparentemente esterno, che si intromette di persona nella scena ("M'inoltravo in questi corridoi..."), ma solo per esserne tenuto all'esterno -un narratore che non appartiene a quello spazio, ma lo attraversa, da estraneo che conosce il proprio ruolo: un non-luogo in cui si può solo non-essere. Una voce fuori campo rimanda prima a un narratore estraneo, poi ad un personaggio - mentre altre figure umane fanno la loro statica e analoga apparizione, da manichini, tutti intenti a guardare chissà cosa. Anche qui, come nel romanzo e nel film di Greco, uno di questi sguardi appartiene a una donna, che si atteggia in pose statiche, ieratiche e sensuali, d'altri tempi, come una diva del muto o, meglio, e non a caso, come una serie di pose fotografiche standard, ben diverse dalla distratta, assente estraneità di Anna Karina di Greco. Ma mentre il narratore X si trasforma in personaggio, l'essenza della signora A (un'altrettanto splendida Delphine Seyrig) è tutta nell'iconicità, nell'appartenenza a un mondo altro, fittizio, incerto, una figura fra le tante con cui lei intesse brandelli di dialogo: un altro fantasma, se vogliamo. Quando si fa strada un accenno di

comunicazione interpersonale (“La prima volta che vi ho vista... Accadde l’anno scorso a Fredrichsbad...”) è a senso unico (lui afferma di ricordarla, lei nega): “Siete sempre la stessa... Ma non avete l’aria di ricordarvene”, dice lui; “Siete come un’ombra”, lamenta lei.

In questa rarefazione narrativa (ripetizione e scarnificazione insieme), non solo il luogo e lo spazio diventano pensiero e astrazione, ma anche la trama si scioglie nell’incertezza dei fatti, nella storia di un corteggiamento che fallisce, che forse è destinato sempre a fallire, nel loro possibile e falso ricordo; non c’è ritorsione del tempo, non c’è ritorno del passato, ma il fallimento è continuamente ribadito dall’insistenza su questo “anno scorso” che forse non c’è mai stato – e che comunque non è stato a Marienbad (potrebbe esserci stato nell’Overlook Hotel di kubrickiana memoria, ma non qui); se la visione e l’ascolto (i corridoi, la recita, i dialoghi) non sono che proiezioni di una mente che ricerca nella decorazione le propria memoria (perché la recita è diventata rito, lo spazio è diventato labirinto e la voce è vuota), anche il tempo, il passato, la memoria sfumano (è questo un tema fondante nel cinema di Resnais, sin dai tempi del cortometraggio *Toute la mémoire du monde* del 1956, dedicato alla Biblioteca Nazionale di Francia). Se nel romanzo di Bioy Casares i due personaggi non comunicano (sia perché fatti di materie diverse –carne e sangue l’uno, trasparenza l’altro– sia perché sfasati dallo scarto temporale fra riprese e proiezione), qui comunicano, ma inutilmente, perché sono solo frammenti, rami d’un labirinto non condivisibile, istantanee congelate in un’incertezza fuori dal tempo; ogni tentativo di farne una traccia unitaria –una comunione– è destinato al fallimento; la memoria non è il tempo, non è un racconto ordinato, né una storia, né un catalogo, ma semmai un cassetto pieno di fotografie mescolate, magari tutte eguali fra loro: non ricordi, insomma, ma copie. Viviamo già da tempo nell’epoca della riproducibilità tecnica e, volente o nolente, anche la memoria, anche quella che sembra più personale, s’iscrive nel registro delle riproduzioni.

Questa costruzione sfugge volutamente e ironicamente ad ogni logica – in particolare a quella del romanzo, di cui riprende tutt’al più qualche suggestione, ma come per caso e senza alcuna pretesa di riscriverla; semmai ricorda l’operazione radicalmente distruttiva messa in atto dalle avanguardie negli Anni Venti. Anche se in maniera tutta sua, *Marienbad* ricorda *Un Chien Andalou* (Luis Buñuel, Salvador Dalí, 1928), proprio a partire dalla dissoluzione della trama nella successione, forse onirica, forse no, di accostamenti più o meno congrui – nella diluizione del Soggetto entro una *soggettività* fluida e trans-onirica. Eppure, anche se evocati, né lo strano, né l’onirico sono la chiave di lettura del film: sono tutt’al più i frammenti di altrettante chiavi, il luogo astratto, il punto focale in cui il racconto –o quel che ne resta– varca il confine dell’appartenenza (strano, soprannaturale, religioso?) e diventa radicalmente “fantastico”. È soprattutto un’immagine a fornirci la chiave di lettura dell’intero film, il suo sfuggire ad ogni sistema di riferimento, soprattutto narrativo – un momento topico, che

ribalta tutti gli schemi, che sfugge alle definizioni comparative: in un viale assoluto alcune figure se ne stanno impettite di fronte alle loro ombre sul selciato, ma i cespugli a cono accanto a loro non fanno ombre. Perché? Cosa significa? Nulla. È solo il marchio dell'impossibile: la coesistenza di immagini non conciliabili. Quest'immagine è forse equivalente a quella dei due soli e lune di Bioy Casares, che tuttavia vengono raccontati tranquillamente e non implicano alcuna stupefazione, mentre quegli alberelli senz'ombra eliminano radicalmente, anche se marginalmente, ogni impressione di realtà: essi non obbediscono ad alcuna necessità, né logica narrativa. Non raccontano nulla. Mettono in crisi la presunta concretezza della visione. Sono l'incertezza vera, una realtà che non ha confini. In una parola sono cinema, uno dei tanti *aleph* in cui l'uomo moderno può scoprire di non essere soltanto "a una dimensione".

Nel racconto di Bioy Casares il fantastico si fa strada progressivamente nella coscienza del protagonista-narratore (e quindi del lettore), così come nello spettatore del film di Greco (sollecitato soprattutto da una forma molto blanda di curiosità, nonché poi dalla sua tranquillizzante soddisfazione). Il film di Resnais si svolge invece interamente all'interno di una proiezione mentale, dove tutto è egualmente illogico e possibile allo stesso tempo, e dove l'impossibile, il fantastico, il perturbante emergono in modo quasi casuale in una immagine, quella delle ombre fuori luogo. La differenza non è qualcosa che s'insinua nel testo progressivamente, ma appartiene alla testualità stessa, cioè alla differenza istitutiva dei linguaggi: la letteratura e il cinema. Quelle ombre sono la parola fuori posto, il segnale volontariamente sbagliato, un inserto paratattico fuori luogo: la certificazione del disordine, non la sua giustificazione.

"Il cinema è il cinema", sintetizzerà qualche anno più tardi Jean-Luc Godard nel titolo del volume omonimo (1971) – non *qualcosa che parla di qualcosa* (personaggi, luoghi, storie, avvenimenti, riflessioni), non un *qualcosa di secondo grado*, mediato dall'uno o dall'altro linguaggio, ma più semplicemente *qualcosa in sé*, letteralmente mediato perché tutta la realtà esiste solo nella nostra mente ed è quindi mediata, in attesa di essere trasformata in discorso. Di fronte a un film la barriera del linguaggio diventa un ostacolo prioritario, che non si supera con trucchi o scorciatoie o traduzioni. L'uomo si esprime in mille modi diversi e nessuno ha la priorità. Il flusso di coscienza e il monologo interiore non sono forme esclusive della letteratura, ma linguaggi sopra-testuali, sfuggenti, in cui sogno, mente, memoria e, appunto, cinema hanno una vita soltanto loro, che a volte, liberatasi del sostegno accomodante e ricattatorio della referenzialità, può essere inspiegabile, fantastica, perturbante. Ma niente diventa discorso e senso se non varca il confine equivoco del debito.

Bibliografia

- BIOY CASARES, Adolfo (2015) *L'invenzione di Morel* [*La invención de Morel*, 1940], trad. it. L. Bacchi Wilcock, Milano, Bompiani.
- CREMONINI, Giorgio (2003) *Viaggio attraverso l'impossibile. Il fantastico nel cinema*, Bergamo-Pisa, Edizioni di Cineforum-Edizioni ETS.
- FREUD, Sigmund (1984) *Il perturbante* [*Die Unheimlich*, 1919], trad.it. S. Dionigi, Roma-Napoli, Theoria.
- GODARD, Jean-Luc (1971) *Il cinema è il cinema (Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard)*, trad. it. A. Aprà, Milano, Garzanti.
- TODOROV, Tzvetan (1983) *La letteratura fantastica* [*Introduction à la littérature fantastique*, 1970], trad. it. E. Klersy Imberciadori, Milano, Garzanti.

Filmografia

- L'anno scorso a Marienbad* (1961) [*L'année dernière à Marienbad*] dir. Alain Resnais, Alain Robbe-Grillet, prod. Argos Films, Cineriz et al., Francia / Italia.
- L'invenzione di Morel* (1974) dir. Emidio Greco, prod. Alga Cinematografica, Mount Street Film, Ministero della Cultura e dello Spettacolo, Italia.
- Un chien andalou* (1928) dir. Luis Buñuel, Salvador Dalí, prod. Luis Buñuel, Francia.

La adaptación de Morel: re-inversiones de lo fantástico

ROBERTA PREVITERA
Université de la Sorbonne

1. INTRODUCCIÓN: BIOY ESPECTADOR DE MOREL

Muchas obras narrativas de Adolfo Bioy Casares mantienen una fecunda relación con el cine; entre ellas encontramos *La invención de Morel*, publicada en 1940 y adaptada al cine dos veces: en 1967 por Claude Jean Bonnardot y en 1974 por Emidio Greco. La novela ha nutrido además la obra de directores como Jacques Rivette¹, Alain Resnais y Alain Robbe-Grillet y ha inspirado la célebre serie televisiva norteamericana *Lost*², cuya deuda con el argumento de la *Invencción* se explicita en uno de los episodios, cuando aparece un personaje que está leyendo la novela de Bioy Casares (Cfr. Mancini, 2014: 73-74).

Bioy ha manifestado en varias ocasiones su decepción frente a las adaptaciones de sus propias obras. En una carta dirigida a Silvina Ocampo y a su hija Marta desde París, fechada 21 de octubre de 1967, Bioy escribe a propósito de la adaptación cinematográfica de Bonnardot:

En un telón como los del Instituto del cinematógrafo vi la invención en colores. La actriz no vale nada. Cuando mira el poniente, desde las rocas, recoge pedregullos y los tira. Parece que diera órdenes a huestes invisibles, como San Martín en su estatua. Asume un aire misterioso, silencioso, tremendo, con su toque de irrealidad: creo que la poética del film exigiría un tipo distinto de mujer, más vital, más alegre; después resultaría patético saberla una simple imagen, tal vez una muerta. El actor no es mejor: o apenas. Cuando habla, empeora. Morel tampoco suscita el entusiasmo. (Bioy, *En viaje*: 160-161)

Unos años después, en una entrevista con Fernando Sorrentino matiza sus afirmaciones iniciales: “Tengo algún recuerdo bueno: visualmente era linda, los actores no eran malos, se hizo en una isla muy linda, y había un Saint Louis Blues de Armstrong anterior a los años 30...” (1992: 162-163). Sin embargo, su juicio global sobre la película sigue siendo bastante negativo.

Sus comentarios sobre la adaptación de Emidio Greco son, si es posible, aun más tajantes. En su libro *Descanso de caminantes* Bioy comenta así el hecho de que haya esperado trece años antes de ver la película:

¹ La deuda de Rivette hacia Bioy aparece en la película *la Céline et Julie vont en bateau* (1974).

² Serie televisiva norteamericana creada por J.J. Abrams, Jeffrey Lieber y Damon Lindelof y emitida entre 2004 y 2010.

Creo que mi falta de curiosidad no parecerá injustificada a quien vea el film. Al principio, cuando todo es posible, me embriagó un poco el *credit* “basada en la novela homónima de Adolfo Bioy Casares”. Muy pronto llegué a la conclusión de que, basado en un libro mío no tedioso, habían hecho un film tedioso. (442)

En la entrevista con Fernando Sorrentino citada anteriormente, Bioy vuelve sobre las transposiciones cinematográficas de sus obras y reflexiona sobre los problemas de la adaptación de textos fantásticos.

Yo veo que, en el texto escrito, uno acepta y participa. Es como si el lector pudiera colaborar en la invención fantástica y quedarse pensando en ella y proponer variantes. En cambio, con los hechos fantásticos mostrados en imágenes, lo inverosímil merece una repulsa, por lo menos de mi mente, que no me permite ese trabajo de colaboración con el director de la película. (Bioy; Sorrentino, 1992: 161)

En esta cita Bioy insiste en el papel del lector que colabora con el autor en la construcción del hecho fantástico. ¿En qué consiste esta connivencia? ¿Y por qué lo que es posible en la literatura se vuelve tan difícil en el cine? Las consideraciones de Bioy se explican a la luz de su personal poética de lo fantástico que aparece tanto en sus novelas como en sus cuentos. A lo largo de las páginas que siguen intentaremos ver cómo, más allá de la calidad estética de las películas y de los distintos grados de fidelidad al texto literario, los directores han intentado transponer esta peculiar forma de lo fantástico del discurso literario al discurso fílmico.

2. LOS MECANISMOS DE LO FANTÁSTICO

Con frecuencia los textos fantásticos de Bioy se construyen a partir de una acumulación de eventos extraños, que vienen a perturbar lo que, al menos al principio, se podría definir como un cuadro realista. Frente a estos desajustes que producen sinsentidos, el narrador, y con él los lectores, son llamados a investigar para explicar lo extraño y resolver lo que se presenta como un enigma. El resultado es a menudo el restablecimiento de un nuevo orden, fantástico pero coherente; en palabras de Borges al final todo se explica a través de una “imaginación razonada” (Borges, 1972: 14-15).

En *La invención de Morel*, desde la primera línea, asistimos a una serie de eventos que por su carácter inesperado desconciertan al narrador: “Hoy, en esta isla, ha ocurrido un milagro. El verano se adelantó” (Bioy, 1972: 9). La naturaleza milagrosa del cambio climático es subrayada por el mismo narrador quien descubrirá su significado hacia el final del relato, cuando Morel revela los secretos de su invención. Sin embargo, el lector no percibe necesariamente este acontecimiento como una intervención sobrenatural. Se crea así un doble desajuste:

en el plano diegético hay un desfase entre lo acontecido y lo esperado por el narrador, y en el plano extradiegético hay una distancia entre las evaluaciones del narrador y las del lector. Unas páginas más tarde, el narrador nos informa de la llegada de los veraneantes. Esta resulta problemática por su carácter imprevisto:

Estoy seguro de que no ha llegado ningún barco, ningún aeroplano, ningún dirigible. Sin embargo, de un momento a otro, en esta pesada noche de verano, los pajonales de la colina se han cubierto de gente que baila, que pasea y que se baña en la pileta, como veraneantes instalados desde hace tiempo en los Teques o en Marienbad. (Bioy, 1972: 11)

En la película de Greco la forma en que el fugitivo descubre la presencia de los intrusos se ajusta bastante a la de la novela, es decir que el fugitivo es despertado por la música del gramófono y, desde los bajos, ve a unos personajes que bailan. En la película de Bonnardot, en cambio, se añade un elemento ausente en la novela: la irrupción de lo 'fantástico' es mediada por la presencia de un episodio onírico. El protagonista se duerme al borde de la piscina y revive en el sueño un episodio de su pasado. En unos planos en blanco y negro vemos unos barcos de guerra y unos soldados que irrumpen en una pieza para capturar a alguien que más tarde identificaremos con el protagonista. Este sueño, que en la película funciona como un flashback explicativo pues nos cuenta un episodio de la vida del protagonista anterior a su llegada a la isla y al mismo tiempo arroja luz sobre los acontecimientos que han hecho de él un fugitivo, es también una puerta de entrada hacia lo fantástico, pues el sueño es interrumpido por la llegada de los veraneantes. Los planos que siguen nos muestran en cámara subjetiva a los recién llegados a través de la mirada espantada del protagonista que escapa para refugiarse en los bajos. El motivo del sueño se repite varias veces a lo largo de la película cada vez que, tras reactivarse los motores, la semana de Morel y sus amigos se materializa en el presente. Lo encontramos, por ejemplo, antes de la aparición del segundo sol y cuando el fugitivo se queda encerrado en los sótanos. La inserción de lo onírico podría explicarse en Bonnardot como una estrategia para infundir al espectador la duda de que lo fantástico tiene el mismo estatuto que el sueño, es decir que es un producto de la imaginación del personaje.

En la novela, muchas de las incertidumbres del narrador derivan del hecho de que los recién llegados tienen comportamientos extraños: se sientan a leer entre los pajonales de la colina llenos de víboras, se ponen a bailar en el pasto en el medio de una tormenta de agua y de viento, se bañan en una pileta llena de bichos y agua putrefacta. Sus relaciones no son menos extrañas: pasan del trato de tú al trato de usted sin que haya razón que justifique el cambio, repiten cíclicamente los mismos gestos y las mismas conversaciones y aparecen y desaparecen de un momento a otro sin dejar huella de su paso. También los objetos que

los rodean tienen características curiosas: las puertas y las ventanas se bloquean inesperadamente, los interruptores de la luz se atrancan y las cortinas se vuelven inusualmente pesadas. Estas extrañezas dependen del hecho de que en la isla coexisten dos tiempos, el de Morel y sus amigos y el del fugitivo. La presencia de estas temporalidades distintas conlleva un desdoblamiento de la realidad: dos soles, dos lunas, dos libros, dos paredes. De acuerdo con Dámaso Martínez,

en la isla hay una dimensión fantasmal o virtual producida por la máquina inventada por Morel, que va a producir una superposición de situaciones y acciones temporales que el narrador descubre y se convierte para él en un fenómeno desconcertante. El espacio de esa pequeña isla y el tiempo tienen un extraño efecto de simultaneidad, el tiempo percibido es una conjunción de todos los tiempos. (2015: 104)

Escenificar esta simultaneidad ha sido uno de los desafíos de los adaptadores de la novela. Para mostrar la presencia simultánea de pasado y presente los cineastas a menudo han elegido los mismos pasajes de la novela. Por ejemplo, la imagen de los personajes que bailan bajo la lluvia en traje de ceremonia es aprovechada por ambos. Bonnardot aprovecha este desfase entre las condiciones meteorológicas del presente y las del pasado para introducir un episodio ausente en la novela: Faustine vuelve de un paseo en traje de ceremonia mientras que afuera ruge una tormenta. Y exclama: "Excusez-moi, Morel, j'étais sortie faire un tour. La soirée est si douce". El espectador percibe el desajuste entre sus palabras y la situación a través del desajuste que se instaura entre las informaciones proporcionadas por el diálogo y la banda de sonido (los truenos), es decir gracias a los múltiples canales de la narración fílmica.

En otros casos la presencia simultánea del pasado y del presente en un mismo espacio se muestra a través del montaje. En la película de Bonnardot encontramos un ejemplo cuando se adapta la escena de la novela en que Faustine y sus amigos se bañan en la piscina cuyas aguas con el tiempo se habían corrompido.

Las mujeres trotaban, sonrientes; los hombres daban saltos, como para quitarse un frío inconcebible en este régimen de dos soles. Preveía la desilusión que tendrían al asomarse a la pileta. Desde que no la cambio, el agua está impenetrable (al menos para una persona normal): verde, opaca, espumosa, con grandes matas de hojas que han crecido monstruosamente, con pájaros muertos y, sin duda, con víboras y sapos vivos. (Bioy, 1972: 66-67)

Contrariamente a todas las expectativas del narrador, su amada se tira al agua y nada feliz en el pantano. Esto acontece porque presente (la pileta pantanosa) y pasado (Faustine nadando) coinciden en el mismo espacio. La extrañeza de la actitud de Faustine aparece reflejada en las palabras del narrador. Bonnardot, sugiere la simultaneidad de tiempos a través de la yuxtaposición de un plano de Faustine a punto de tirarse al agua y de un primer plano del agua pantanosa a

la que se está tirando. El montaje remplace la voz del narrador y sirve para mostrar el choque entre presente y pasado, entre realidad y simulacro.

Ahora bien, una de las peculiaridades de los narradores de Bioy, que aparece en la *Invención* y en muchos de sus relatos fantásticos, es que a menudo interpretan adrede el papel de los ingenuos, es decir que mencionan una serie de elementos cuya importancia se descubrirá ser crucial, pero simulan restarles importancia. Los ejemplos son numerosos: tras la primera aparición de los “intrusos” el narrador subraya que tanto sus trajes como la música que bailan están pasados de moda: “Están vestidos con trajes iguales a los que se llevaban hace pocos años”. Esta extrañeza, que podría representar una pista importante para resolver el enigma, es subestimada por el narrador que se tranquiliza pensando que de todas maneras “ahora es muy general admirarse con la magia del pasado inmediato” (Bioy, 1972: 12). Acontece algo parecido cuando aparecen los dos soles cuya presencia no es interpretada como una duplicación fantástica sino como un fenómeno pseudoastronómico: “No los registro por atribuirles valor de poesía o de curiosidad, sino para que mis lectores, que reciben diarios y tienen cumpleaños, daten estas páginas” (59-60). Otras veces detrás de las afirmaciones del narrador se pueden leer pistas que vaticinan lo que acontecerá después. Por ejemplo, hacia el principio de la novela el narrador lleva a cabo unas reflexiones que anticipan las teorías de Morel sobre la inmortalidad: “(Creo que perdemos la inmortalidad porque la resistencia a la muerte no ha evolucionado; sus perfeccionamientos insisten en la primera idea, rudimentaria: retener vivo todo el cuerpo. Sólo habría que buscar la conservación de lo que interesa a la conciencia)” (16). La idea de inmortalidad vislumbrada por el narrador coincide perfectamente con la que guía el proyecto moreliano: recrear una persona a partir de las sensaciones que su presencia comunica a los cinco sentidos. Cuando está cerca de Faustine, el narrador siente que la mujer pertenece a otro mundo, que es de naturaleza distinta y es tal vez por eso que le intimida tocarla: “Con estirar el brazo, la hubiera tocado. Esta posibilidad me horrorizó (como si hubiera estado en peligro de tocar un fantasma)” (32). Podemos subrayar que estas declaraciones aparentemente ingenuas siempre aparecen entre paréntesis y sabemos que en la narrativa de Bioy –como en la de Borges– el uso de los paréntesis contradice el uso clásico, es decir que las informaciones que estos autores meten entre paréntesis nunca son prescindibles. Esto lo sabe el lector que toma ventaja respecto al narrador en esta suerte de investigación policial que es la lectura. El resultado es aquella complicidad entre autor y lector de la que habla Bioy en su entrevista con Sorrentino que hemos citado al principio. La pregunta es entonces ¿cómo restituir en la pantalla este juego entre autor, narrador y lector que encontramos en la novela?

3. DE LA PÁGINA A LA PANTALLA

La respuesta de Bonnardot es el recurso a la voz en off. Es así como la película restituye los pensamientos, las preguntas y las hipótesis que caracterizan el discurso del fugitivo en la novela. No acontece lo mismo en la película de Greco, quien no recurre a la voz en off y, prefiriendo confiar la narración a la imagen, hace que la cámara adopte la focalización interna del fugitivo. De hecho, el espectador tiene que esperar veintinueve minutos de film para que se pronuncie la primera palabra y en sus comentarios Bioy parece no apreciar esta elección.

Uno de los problemas de la versión italiana de *La Invención de Morel* es que, durante largo tiempo al principio de la película, hay un sólo personaje, y ese personaje está viendo cosas inexplicables que lo asombran y que lo intimidan. Entonces este personaje tiene que mostrar una expresión de desconfianza, temor y asombro: son expresiones que se parecen a la de la estupidez. Ese personaje tiene que exhibir, continuamente y durante mucho tiempo, una cara como de sonso. Y eso me parece que cansa. Esa conducta inexplicable del personaje –que el espectador no puede encauzar en ninguna hipótesis– provoca una especie de desazón y exasperación, y, cuando llega el momento de revelarse todo ese enigma, ya el espectador está enojado y no quiere oír explicaciones. (Bioy; Sorrentino, 1992: 164)

En la película de Greco la reflexión del protagonista se da esencialmente a través del montaje. La cámara (que sigue la mirada del protagonista) insiste en aquellos elementos que, tras la activación de los motores aparecerán reduplicados o modificados. Así vemos que se detiene en el acuario con los peces podridos, en el libro que el protagonista pone en su bolsillo, en el agujero que este abre en el muro para buscar agua. Estos mismos elementos reaparecerán más tarde, después de que las máquinas se han puesto en marcha. Entonces la cámara volverá sobre ellos para detenerse en los cambios y significar así lo fantástico: el personaje repara en que los peces del acuario están vivos y asistimos a la yuxtaposición de un plano que muestra el acuario en ocularización interna y de un primer plano de su rostro perplejo. Algo parecido acontece cuando el fugitivo entra al museo y descubre que encima de la mesa se halla el mismo libro que había encontrado el primer día y que tiene guardado en el bolsillo. Ocurrirá lo mismo con el portafotos que había roto al principio, cuyos trozos siguen en el piso, mientras que el objeto entero aparece en la mesa de noche.

Ahora bien, a medida que avanzamos en la novela, lo extraño se vuelve abiertamente fantástico y por lo tanto más difícil de escenificar dentro de una lógica de representación realista. Un caso ejemplar es la aparición de los dos soles. Si en la película de Bonnardot el evento es mostrado a través de una sobreimpresión, pues en un plano que muestra el cielo aparece un segundo sol que se prende al lado del primero como si fuera una lamparita, en la de Greco la presencia de los dos soles no se escenifica. Encontramos otro ejemplo cuando el fugitivo

baja a los sótanos y mientras está ahí el agujero que había abierto en la pared para acceder a las máquinas se reconstruye impidiéndole salir. En la novela el narrador subraya la naturaleza mágica del fenómeno: “Me conmovía el pavor de estar en un sitio encantado y la revelación confusa de que lo mágico aparecía a los incrédulos como yo, intransmisible y mortal, para vengarse” (Bioy, 1972: 105). Bonnardot recupera el carácter mágico de la reconstrucción y nos presenta una secuencia fantástica en la cual gracias a unos trucajes el muro se reconstruye ante sus ojos cuando las máquinas están activadas y desaparece con un fundido cuando se apagan los motores. Notamos en este pasaje otra vez la mezcla entre lo onírico y lo fantástico que habíamos destacado al principio.

En la película de Greco el fugitivo baja a los sótanos y se sienta en frente de la pared que ha roto al principio, se duerme y cuando despierta, esta se ha reconstruido. Lo fantástico se produce durante el sueño y la cámara no lo muestra. Este ejemplo, como el de los dos soles, muestra claramente como Bonnardot privilegia una estética de la mostración y del trucaje mientras que Greco opta por la elipsis.

4. VARIACIONES SIGNIFICATIVAS

Hasta aquí parecería que las dos películas no han introducido variaciones significativas respecto al original. Sin embargo, sí las hay y estas permiten añadir nuevos matices a la historia original y, en algunos casos, alterarla por completo. Veamos algunas de ellas:

En la película de Bonnardot se agrega un episodio ausente en la novela que colorea con tintes distintos la relación entre Morel y sus amigos. Cuando Stover –uno de los miembros del grupo– intuye la relación existente entre las muertes en la fábrica y los ensayos pseudocientíficos de Morel, todos los amigos se quedan mudos durante unos segundos, visiblemente espantados ante la verdad escalofriante de su próxima muerte. La reacción siguiente del grupo será entregarse a una última noche de placer.

- Alors buvons sans lui. À son ile, à son invention et à notre **dernière** soirée.
- Moi je bois à l’invention de Morel. Et je bois beaucoup puisqu’il parait que je vais recommencer toutes les semaines et pour l’éternité ce geste que j’accomplis. Je bois, aujourd’hui, 25 novembre 1925, et au 25 novembre 45 et 65, et 85, et 2005 et ainsi de suite. Et puis quand je serai une vieille peau je viendrai dans cette ile contempler mon double. Mon doublé jeune et intact.
- Sacré Morel! Il a presque réussi à me faire peur.
- (Stoever) Moi aussi j’ai peur. Je me souviens de la mort de Charlie.
- Buvez, Stoever. Vous verrez comme ce **Dom Pérignon a une bonne odeur de soufre**.
- (Faustine) Mes chers amis, puisque Morel vous a fabriqué une si belle machine, je vous propose de poser pour elle dans une attitude digne. En place pour **le portrait de famille**.

Es importante señalar que en la novela nada nos hace pensar que los personajes saben que se van a morir. En cambio en la película de Bonnardot, esta consciencia de la muerte aparece muy claramente. La ambigüedad del adjetivo “última” que puede aludir tanto al final de las vacaciones como a la muerte inminente de los veraneantes, las miradas vacías de los invitados reunidos alrededor de Stover y su consciencia de que la última foto que se sacan juntos no es otra cosa que un retrato de familia, o dicho de otra manera, un retrato de muertos, agregan una dimensión trágica a su destino que no aparecía en la novela de Bioy. Por último, la frase de Alec quien le dice a Stover “Buvez, Stoever. Vous verrez comme ce Dom Pérignon a une bonne odeur de soufre”. La presencia del azufre, al remitir directamente al motivo del pacto con el diablo, lo resignifica. Si Faustus y sus avatares habían vendido el alma al diablo, quien se la exigía de vuelta en el momento de la muerte, Morel ha vendido su cuerpo y el de sus amigos a cambio de la “eternidad rotatoria” de sus almas. El mismo Morel, habla de alma cuando afirma con cierto orgullo que “la hipótesis de que las imágenes tengan alma parece confirmada por los efectos de mi máquina sobre las personas, los animales y los vegetales emisores” (Bioy, 1972: 84). Ahora bien, estas almas están condenadas a repetir eternamente una semana en la que –cabe recordarlo– no acontece absolutamente nada. Los amigos de Morel entienden que los espera un ocio eterno que no han escogido. De ahí su rebelión del final en la que reivindicaban a través del baile y del alcohol el valor del cuerpo, en su acepción más carnal, más terrenal y en definitiva más mortal. Esta lectura parece confirmada por el mismo Bioy quien al ver la película había afirmado que la escena del charlestón del final era la más significativa de la película: “uno entiende –dice Bioy– que aunque la vida sea para una sola vez, o aunque se vuelva eterna, el hombre sin remedio seguirá paveando” (Bioy, 1996: 160-161).

Otro cambio significativo, que esta vez encontramos en la película de Greco, concierne la dimensión temporal y tiene que ver con el tiempo que separa la estancia del fugitivo en la isla de las vacaciones de Morel y sus amigos. En el caso de la novela y de la película de Bonnardot han pasado diez años. En el caso de la película de Greco han pasado cincuenta años. Este elemento resulta determinante para el desarrollo de la película. De hecho, si han transcurrido cincuenta años entre el momento en que Faustine ha dejado la isla y el momento en que el fugitivo se enamora de su imagen, eso significa que la Faustine en carne y hueso, aun imaginando que esté viva, tiene alrededor de ochenta años. Esto el personaje de Greco lo sabe porque encuentra los papeles de Morel y esta consciencia juega, nos parece, un papel importante en el desarrollo de su relación con la mujer y determina en cierta medida su decisión de destruir las máquinas. Es así como llegamos a la otra gran variación que aparece en la película de Greco respecto a la novela y que concierne el final. Como lo subraya Robbe-Grillet en su nota sobre la novela de Bioy de 1952. El héroe se libra a un minucioso trabajo de

“falsificación del pasado” para dar la impresión a un hipotético observador del futuro que él y Faustine habían compartido un mismo presente en la isla y se habían amado. Como subraya Roger Bozzetto es este trabajo de falsificación o de trucaje lo que confiere a la novela de Bioy su gran modernidad.

La nouveauté absolue et moderne de cette invention dans l'île, et de l'immortalité dont il y est question, réside dans le fait que le narrateur sait bien qu'il n'est pas dans les bonnes grâces de Faustina, laquelle est morte depuis longtemps lorsqu'il en découvre l'image. Mais il joue sur le fait que si quelqu'un débarquait sur l'île et voyait ces séquences où il se tient avec elle, ce spectateur ne pourrait jamais savoir que Faustine et lui n'avaient aucune relation autre qu'imaginaire, puisqu'ils vivent dans des univers séparés. [...] L'immortalité, ici, est donc produite à la fois par la machine de Morel, par les moteurs qui l'animent et sont mus par la marée, et par le trucaje, ou le montage, qui engendre l'illusion. En effet, l'immortalité de l'amour imaginaire ici présenté ne serait visible et imaginable que pour quelqu'un qui serait, de bonne foi, le témoin du leurre. (2005: s.p.)

Este aspecto subrayado por Bozzetto es recuperado por la película de Bonnardot que escenifica paso por paso esta reconstrucción del pasado operada por el fugitivo que intentará calibrar su vestimenta, sus gestos y sus palabras a los de las sombras. Muy distinta es la actitud del fugitivo de la película de Greco que no busca formar parte de la escena sino que mantiene todo el tiempo su carácter de observador externo (guarda su ropa, no busca entremeterse en las conversaciones). Estos cambios modifican radicalmente su estatuto: si los personajes de Bioy y de Bonnardot se volvían al final personajes de la semana de Morel, el de Greco no deja de ser un testigo mudo de un pasado inalcanzable del que sabe que nunca formará parte. Esta conciencia aparece en su decisión de renunciar a cualquier simulación y de declarar su propósito a Faustine: “Ho attivato il meccanismo di registrazione, ora sarò al tuo fianco per l'eternità in questa settimana rotatoria. Chissà che non entri nel cielo della tua coscienza”. Como lo escribe Bioy: “En la película [...] las pasiones son todas muy frías; la pasión de Morel por Faustine no es nada, la del fugitivo por Faustine es muy contenida y uno ve que está dispuesto a morir por ella, pero no la siente como una cosa turbulenta y fortísima, que es lo que tal vez necesita el cine” (Bioy ; Sorrentino, 1992: 163). En nuestra opinión, esta frialdad depende del hecho de que cambian por completo las motivaciones que empujan el fugitivo a filmarse. Si en la novela y en la versión de Bonnardot los fugitivos se inmolaban en nombre de un sueño de amor eterno, el protagonista de Greco ya no cree en este sueño y en el fondo su decisión de matarse tiene poco que ver con Faustine. Cuando filma su mano parecería que lo hace por una suerte de curiosidad científica, para escapar al aburrimiento y en el fondo porque sabe que no tiene ninguna posibilidad de salvarse. El suyo no es tanto un sacrificio por amor sino un suicidio, y es por ello

que renuncia a todo intento de falsificación del pasado. Si para el protagonista de Bioy y para el de Bonnardot la visión de la nueva semana es una fuente de consuelo que les permite morir felices, contemplando su ingreso en la eternidad, los últimos planos de la película de Greco nos muestran la desesperación creciente del fugitivo frente al deterioro progresivo de su cara mientras la banda audio nos restituye algunos de los momentos clave de la semana. Estas últimas escenas preparan la gran traición del final en que el fugitivo termina destruyendo las máquinas. El personaje de Greco destruye las máquinas para quebrar la cadena de las repeticiones. Frente a una eternidad efímera elige la mortalidad del cuerpo, renuncia al simulacro. En el fondo su postura, aunque más nihilista, no es muy distinta de la que adoptan los personajes de la película de Bonnardot cuando se rebelan, aunque sea por una noche, a la existencia de puros simulacros que Morel ha elegido para ellos. Esta postura se sitúa en las antípodas de la que profesa Morel quien, en cambio, cree en la superioridad del simulacro respecto a lo real. Esta idea es sugerida a lo largo de toda la novela, pues en cada duplicación de la realidad el narrador va constatando que el objeto duplicado, el avatar, es siempre más fuerte y más resistente del original. Los ejemplos son incontables: entre los dos soles el que brilla más es el que proyectan las máquinas, entre el viento y el sonido del gramófono reproducido, el segundo es infinitamente más potente que el primero; entre el muro real y el que ha sido registrado, el segundo es indestructible mientras que el primero cede tras dos golpes de picón. Y la lista podría continuar con un largo etcétera. En todos los casos el simulacro es más potente que el objeto real. ¿Se podrá decir lo mismo del amor? Parecería que sí, o al menos este es el sueño de los fugitivos de Bioy y de Bonnardot quienes eligen la representación a la realidad, aunque el precio que tengan que pagar por este simulacro sea su propia vida.

5. LA INVENCIÓN DE MARIENBAD

Antes de concluir quisiéramos volver sobre la relación, ya sugerida por muchos críticos, entre la novela de Bioy y la película de Resnais *El año pasado en Marienbad*. La hipótesis de un parentesco entre las dos obras se ha construido a partir de una declaración de Robbe-Grillet quien, en una entrevista con Jacques Rivette, reconocía abiertamente su admiración por la novela de Bioy:

RIVETTE: Je vais peut-être vous faire sursauter, mais, en voyant Marienbad, j'ai pensé au livre de Bioy Casares: *L'Invention de Morel*.

ROBBE-GRILLET: Pas du tout. J'ai été presque toujours déçu par les livres de science-fiction que j'ai pu lire, mais *L'invention de Morel* est, au contraire, un livre étonnant. Et, chose curieuse, j'ai reçu un coup de téléphone de Claude Ollier, après la projection de Marienbad, qui me disait: mais c'est *L'invention de Morel!* (1961: 14)

Supuesto esto, todos los críticos coinciden en afirmar que las dos obras presentan cierto aire de familia, sin embargo muy pocos han intentado analizar la relación existente entre las dos obras. Lo que resulta más problemático a la hora de explicitar la naturaleza del parentesco que vincula la película de Resnais a la novela de Bioy, es que las dos obras presentan notables diferencias en cuanto al argumento, lo cual nos impide hablar de adaptación. Maria Negroni considera que Robbe-Grillet “tomó de *La invención de Morel* la atmósfera asfixiante, la opulencia del aislamiento, el piadoso fanatismo con que los personajes persiguen o resisten al objeto de su deseo, la fría sensualidad de Faustine” (Negroni, 2009: 64). Más allá de estos elementos que a nuestro modo de ver no son únicamente característicos de la novela de Bioy, Negroni avanza una hipótesis fascinante cuando propone leer *L'année dernière à Marienbad* como una “continuación” de la novela de Bioy:

A la historia de un fugitivo que se autoinmola en la máquina de la inmortalidad, prefirió la historia de ese mismo fugitivo, una vez consumada la “inmolación”. En otras palabras, tal vez se figuró el hotel de Marienbad como aquello que estaría viendo la máquina de Morel después de la autoinclusión del fugitivo. (Negroni, 2009: 65)

En este sentido Robbe Grillet sería “aquel hombre” a quien el narrador de *La invención* invoca en los momentos que preceden su muerte: “Al hombre que, basándose en este informe, invente una máquina capaz de reunir las presencias disgregadas, haré una súplica: Búsquenos a Faustine y a mí [...] Será un acto piadoso” (Bioy, 1972: 123). En esta óptica el triángulo Faustine-el fugitivo-Morel encontraría una correspondencia en el triángulo de los personajes anónimos que en la película de Resnais son interpretados por Delphine Seyrig, Giorgio Albertazzi y Sacha Pitoëff. Si aceptamos esta lectura de *Marienbad* como una “versión” de la isla de Morel y nos centramos en la representación del tiempo llegaremos tal vez a definir el parentesco que existe entre *La invención* de Bioy y la película de Resnais.

A lo largo de este artículo hemos destacado a menudo que Bioy imagina una isla en la que conviven y se sobreponen tiempos distintos. Las “imágenes” que se presentan ante los ojos del narrador-personaje contienen cierto grado de ambigüedad para él, pues este no sabe si lo que ve es lo que sucede en el presente, lo que sucedió en el pasado o si es fruto de su delirio. Esta ambigüedad se resuelve al final cuando el narrador descubre el funcionamiento de las máquinas y la lógica de las mareas. En la novela de Bioy –tras la investigación del narrador– presente y pasado, simulacro y realidad se reordenan para constituir un relato de “fantasía razonada”.

En *L'année dernière à Marienbad* los distintos niveles temporales se han mezclado hasta volverse inextricables, los distintos tiempos se han fundido en un

único presente eterno e intemporal. No hay una voz narradora que busque poner orden en la historia, al revés, estamos ante una narración que hace de la simultaneidad entre tiempos distintos su esencia constitutiva. Podríamos decir entonces que en la película de Resnais la ambigüedad temporal se desplaza de la “historia” a la “narración”³:

Quand nous disons que la réalité c'est aussi bien ce qu'on a dans la tête que ce qu'on a en face des yeux, nous posons le bien fondé d'une image cinématographique qui montrerait, tantôt ce dont nous sommes en train de parler, tantôt des images plus au moins intermédiaires entre ce qu'il y a là entre nous, ce que vous avez dans la tête ce que j'ai dans la mienne, etc. Le film n'est là encore qu'une convention, mais qui est d'une certaine mesure plus réaliste que la convention qui consisterait à prendre systématiquement une seule des catégories de cette réalité. (Robbe-Grillet; Rivette, 1961: 11)

Creo que esta declaración de Robbe-Grillet condensa en pocas líneas las grandes afinidades pero también las grandes diferencias que existen entre la novela de Bioy y *L'Année dernière à Marienbad*. Las dos obras juegan con la presencia simultánea de tiempos diferentes. La gran diferencia es que mientras para Bioy esta simultaneidad queda circunscrita al plano de la “historia” y construye lo fantástico, para Robbe-Grillet y para muchos cineastas de la *Nouvelle Vague*, esta afecta también el plano de la narración. La búsqueda de la simultaneidad enunciativa se vuelve entonces programática al constituir para ellos la única manera de acercarse a una estética realista.

6. CONCLUSIÓN

Así pues hemos visto que uno de los grandes desafíos de los dos cineastas que han intentado llevar *La invención de Morel* al cine ha sido intentar dar cuenta en la pantalla de la superposición de pasado y presente que caracteriza la isla de Bioy. Para hacerlo han utilizado estrategias distintas: a veces se han mantenido fieles al texto literario y se han servido de la voz en off para restituir las palabras del narrador, otras han buscado en el lenguaje cinematográfico (montaje, juego entre banda de diálogo y banda de sonido) la manera de significar lo extraño. Sus elecciones se diferencian más cuando, a medida en que avanza la novela, lo extraño se vuelve sobrenatural. Frente al problema de cómo mostrar lo fantástico, los dos cineastas han adoptado con frecuencia estrategias opuestas: Bonnardot ha optado por la vía de la mostración y ha utilizado procedimientos propios del lenguaje cinematográfico como trucajes y sobreimpresiones para

³ Utilizamos estos términos según la acepción propuesta por Gérard Genette en su *Discours du récit*. En su categorización la “historia” coincide con el “significado”, es decir con el contenido narrativo de un texto; el “relato” con el “significante”, es decir con el texto en sí mismo y la “narración” con “el acto narrativo” y, por extensión, con la situación real o ficticia en la que este se realiza (14-15).

escenificar lo fantástico, Greco, en cambio, ha renunciado a la mostración, prefiriendo una estética de la elipsis.

El otro gran reto que ambos cineastas han tenido que afrontar ha sido restituir en la pantalla este juego entre narrador y lector tan típico de la narrativa fantástica de Bioy. A pesar de adoptar soluciones no siempre felices, tanto Bonnardot como Greco se han dado cuenta de la importancia del papel del narrador en la novela y han intentado recrear en la pantalla este juego de hipótesis, formuladas y desmentidas, que hace de la novela una suerte de investigación policial en la que narrador y lector compiten para explicar lo extraño. Sus soluciones han sido una vez más distintas, Bonnardot ha privilegiado la voz en off y ha optado por la inserción de lo onírico como posible clave de explicación de lo fantástico, mientras que Greco ha preferido mostrar el razonamiento del narrador a través del montaje.

En ambas películas, las variaciones con respecto al texto literario, aun concierne a veces la diégesis –como en el caso del final– no llegan a comprometer el reconocimiento del texto literario de partida, por ello hemos hablado de “adaptación”. Un caso distinto es el de la película *L’année dernière à Marienbad* en la que Resnais y Robbe-Grillet recuperan la propuesta estética de Bioy pero desplazan el problema de la simultaneidad de tiempos distintos del plano de la historia al plano de la enunciación. De ahí que las dos películas no se parezcan a nivel del argumento pero que tengan un aire de familia.

Más allá de los logros estéticos de las distintas películas, lo que nos interesa destacar para concluir es que a la hora de adaptar un texto literario a la pantalla, los cineastas tienen que afrontar una serie de problemas de transposición que dependen de las diferencias semióticas existentes entre los dos medios. En el caso de la narrativa de Bioy el reto mayor consiste a nuestro modo de ver en la posibilidad de recrear en la pantalla esta “fantasía razonada” de la que Borges habla en su prólogo, es decir en la posibilidad de escenificar este recorrido hacia lo fantástico que narrador y lector emprenden juntos para otorgar una explicación “racional” a los desajustes, a los sinsentidos y a los eventos sobrenaturales que encuentran a lo largo de su camino.

Bibliografía

- BIOY CASARES, Adolfo (2001) *Descanso de caminantes*, Buenos Aires, Sudamericana.
- (1966) *En viaje*, 1967, Barcelona, Norma.
- (1972) *La invención de Morel*, Madrid, Alianza.
- BIOY CASARES, Adolfo, Fernando SORRENTINO (1992) *Siete conversaciones con Adolfo Bioy Casares*, Buenos Aires, Sudamericana.

- BIOY CASARES, Adolfo, Noemi ULLÁ (1990) *Aventuras de la imaginación*, Buenos Aires, Corregidor.
- BORGES, Jorge Luis (1972) "Prólogo", *La invención de Morel*, Madrid, Alianza.
- BOZZETTO, Roger (2005) "Du bonheur éternel dans diverses îles de bienheureux", *nooSFere*, septiembre, <https://www.noosfere.org/icarus/articles/article.asp?numarticle=544> (14/12/2017).
- DÁMASO MARTÍNEZ, Carlos (2015) "Adolfo Bioy Casares, conspiraciones y heterotopías en la renovación del fantástico", *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, año 24, n° 29, Mar del Plata, pp. 101-117.
- FOUCAULT, Michel (2009) *Le corps utopique. Les hétérotopies*, Paris, Lignes.
- GALLERANI, Stefano (2013) "La norma effimera. Etica e caso nel cinema di Emidio Greco", <https://www.nazioneindiana.com/2013/01/11/la-norma-effimera-etica-e-caso-nel-cinema-di-emidio-greco/> (14/12/2017).
- GENETTE, Gérard (2007) *Discours du récit*, Paris, Seuil.
- LABARTHES, André, Jacques RIVETTE (1961) "Entretien avec Alain Resnais et Aain Robbe-Grillet", *Cahiers du Cinéma*, 123, pp. 1-18.
- MANCINI, Adriana (2014) *Bioy Casares va al cine*, Buenos Aires, Libreria.
- NEGRONI, María (2001) "Variaciones sobre marionetas. Resnais y Robbe-Grillet: El año pasado en Marienbad", *Galería Fantástica*, México, Siglo XXI, pp. 61-65.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1953) "Adolfo Bioy Casares: L'invention de Morel", *Critique*, 69, pp. 172-174.

Filmografía

- L'année dernière à Marienbad* (1961) dir. Alain Resnais, Alain Robbe-Grillet, prod. Argos Films, Cineriz et al., Francia / Italia.
- L'invention de Morel* (1967) dir. Claude Jean Bonnardot, prod. ORTF, Francia.
- L'invenzione di Morel* (1974) dir. Emidio Greco, prod. Alga Cinematografica, Mount Street Film, Ministero della Cultura e dello Spettacolo, Italia.

2. METAMORFOSIS DE LA IMAGINACIÓN FANTÁSTICA

Asediada y fantástica. Representaciones cinematográficas de Buenos Aires

JULIETA ZARCO
Università di Ca' Foscari

1. BUENOS AIRES Y EL CINE. CONSIDERACIONES PREVIAS

Desde sus inicios, el cine argentino ha explorado, en varias oportunidades, la representación de la ciudad de Buenos Aires. Ya sea a través de producciones realizadas durante el llamado “cine de los primeros tiempos”¹ (Cuarterolo, 2013: 1), ya sea en películas producidas durante las últimas décadas². Este artículo se detiene en dos filmes que, a su modo, dan cuenta de una Buenos Aires caótica, asediada y fantástica. Por un lado, *Invasión*³ (1969) de Hugo Santiago y, por otro,

¹ También llamado con “[n]omenclaturas como la de ‘cine primitivo’, ‘cine de los orígenes’ o ‘cine de los primeros tiempos, que tradicionalmente han servido a los historiadores para referirse a la cinematografía de este período, han sido revisadas críticamente en los últimos años por historiadores como Tom Gunning o André Gaudreault por las posibles presunciones teleológicas que conllevan” (Cuarterolo, 2013: 1).

² Dentro de ese grupo de películas destaco las realizadas por Alejandro Agresti, quien “ya en 1987, aborda el tema de la última represión militar y lo plasma en el film *El amor es una mujer gorda*, en el que un grupo de jóvenes sobrevivientes a la dictadura busca un lugar en la sociedad argentina. Filmada en blanco y negro, presenta las diferentes situaciones a partir de la vida de un periodista a quien su novia lo abandonara durante los años de plomo y, no pudiendo soportar la pérdida, se deja caer en desgracia y marcha hacia la locura; el film muestra con desencanto una Buenos Aires vacía de ideales. Más adelante Agresti estrenará *Buenos Aires viceversa* (1996), un film que se construye desde varias historias –que se condensarán en una sola– en el que denuncia la crisis social y las consecuencias del neoliberalismo implementado en los años ‘90 a partir de la época menemista, y que mostrará sus mayores efectos negativos durante la crisis económica de 2001-2002” (Zarco, 2016: 72-73).

³ La película fue estrenada casi en secreto en el cine Hindú de Buenos Aires en 1969. Hasta hace algunos años sólo se contaba con copias muy gastadas de *Invasión* en formato VHS. La edición especial publicada en 2008, fue realizada por la colección *Malba.cine*, incluye la película completamente restaurada y un segundo dvd con el título, “Borges/Santiago: Variaciones sobre un guión” (76 minutos) que registra un diálogo entre el director y David Oubiña “en el que Santiago recuerda su trabajo con Borges”, y “Aguileta: Nueve pequeños films sobre *Invasión*” (47 minutos), “en el que el realizador regresa a las principales locaciones del rodaje (desde la Costanera hasta la cancha de Boca Juniors) y va analizando cada una de las etapas de la producción” (*La Nación Espectáculos*, 2008: s.p.). Todo ello va acompañado por el libro titulado: *Borges/ Bioy Casares/ Santiago: Invasión*, que cuenta con ciento cincuenta páginas en versión trilingüe: castellano, francés e inglés, a cargo del investigador, docente y ensayista David Oubiña, quien revisa los pormenores de la gestación del proyecto entre Santiago y Borges. Cabe señalar también que en 2002, David Oubiña publicó el libro *El cine de Hugo Santiago*, editado por Ediciones Nuevos Tiempos.

La sonámbula. Recuerdos del futuro de Fernando Spiner (1998). Si bien estas cintas muestran marcadas diferencias, tanto desde la puesta en escena como desde la propuesta estética, no dejan de presentar similitudes relacionadas, particularmente, con la elección del género fantástico y el de ciencia ficción a través de la que construyen sus relatos. En ambas se muestra una reconocible Buenos Aires (la del pasado y la del futuro, respectivamente) en la que hombres y mujeres luchan por establecer la armonía perdida en un espacio que poco a poco deja de pertenecerles, pero que están decididos a reconquistar.

Invasión y La sonámbula. Recuerdos del futuro (de ahora en adelante *La sonámbula*), se desarrollan bajo la luz de una Buenos Aires decadente, la primera desde un pasado en el que la urbe porteña toma el mítico nombre de Aquilea⁴ y en la que hombres de traje negro liderados por Julián Herrera (interpretado por Lautaro Murúa) y dirigidos por don Porfirio (interpretado por Juan Carlos Paz) defienden una ciudad que ha sido misteriosamente asediada por hombres vestidos de claro. *Invasión* es una película que linda entre el género de ciencia ficción y el fantástico. De hecho, el guión fue escrito por Jorge Luis Borges y Hugo Santiago y, contó con la colaboración argumental de Adolfo Bioy Casares. *La sonámbula* es una película que se desliza entre el género de ciencia ficción y el futurista y que también cuenta con un guión escrito en colaboración entre su director Fernando Spiner, el escritor Ricardo Piglia y el cineasta Fabián Bielinsky.

Por su parte, *La sonámbula* se coloca en un futuro anclado en una Buenos Aires futurista, la de 2010, con el aniversario del Bicentenario de la Revolución de Mayo (1810) como telón de fondo. En esa ciudad apocalíptica, una explosión derramó una sustancia química que ha dejado a los habitantes sin memoria. El Estado, con características totalitarias, suple esa ausencia de memoria con recuerdos que imponen una nueva realidad a sus habitantes. Algunos de ellos la aceptan y otros se resisten. A estos últimos se los expone a una “rehabilitación” que, por supuesto, es obligatoria. Sin embargo, estos se niegan mientras esperan la llegada de Gauna,⁵ “una suerte de líder, mezcla de mito y realidad” (Quintana, 2012: 381), que incita a los ciudadanos a abandonar las ciudades en busca de la

⁴ Aquilea fue una de las principales ciudades en los últimos tiempos del Imperio Romano Occidental, invadida por los bárbaros repetidamente, y al fin, destruida. Se pueden encontrar referencias de esta mítica ciudad en algunos textos de Borges.

⁵ Aquí no puede dejar de subrayarse un elemento literario. Emilio Gauna es el personaje de *El sueño de los héroes* (1954), la novela de Adolfo Bioy Casares. En la obra, Gauna, el personaje central del relato, reconstruye un pasaje fundamental de su vida sucedido tiempo atrás y al rehacer su camino, descubre que en realidad ha muerto hace ya tres años. Considerada por la crítica “una de las obras fundamentales de la literatura argentina del siglo XX” (*La Nación*, 2005: s.p.), es una historia de autoconocimiento y del reencuentro de un hombre consigo mismo. La adaptación de la novela homónima, fue llevada al cine en 1997 por Sergio Renán. El guión estuvo a cargo de Jorge Goldemberg. Germán Palacios, Soledad Villamil, Lito Cruz y Fabián Vena interpretaron a los protagonistas de la historia.

verdad y, sobre todo, a revelarse ante la manipulación “terapéutica” impuesta por el Estado.

Invasión asume el punto de vista de un grupo de hombres/héroes liderados por Julián Herrera. Este grupo, a su vez, recibe órdenes de su mayor líder: don Porfirio; un hombre de otra época que conduce, a escondidas, un segundo grupo de resistencia. Herrera y su grupo se mueven al modo de la “vieja guardia⁶”, y tienen como misión defender la ciudad del ataque de los invasores. El otro grupo de defensores está coordinado por Irene (la misteriosa mujer de Julián Herrera, quien no está al corriente de la implicancia de su mujer en el proyecto) y formado por jóvenes que, a la manera de la “nueva guardia⁷”, tomarán el mando una vez que los primeros ya no estén para defender la ciudad. *La sonámbula*, por su parte, toma el punto de vista de sus dos protagonistas: una mujer llamada Eva Rey, quien tiene una reacción diferente al resto de los ciudadanos ya que es la única que puede recordar su pasado a través de sueños en colores (las imágenes se repiten siempre: una casa grande, ella durmiendo, un timbre que suena, Eva baja las escaleras y luego abre la puerta), cabe subrayar que el resto de las imágenes de la película se muestran en blanco y negro. Eva tiene la capacidad de soñar, a pesar de tener insomnio y no poder dormir. Ariel Kluge, es como tantos otros, uno de los afectados por la sustancia y, por lo ello, no puede recordar su pasado. Para “ayudarlo” a recordar, el Estado le ha impuesto una familia (una mujer y un hijo) que él no reconoce como propia. A Kluge le encomiendan una misión: tiene que cuidar de Eva Rey, quien es la única que puede conducirlo hacia Gauna. Pero lo que no está planeado sucede y Kluge acaba enamorándose de Eva. Los casi treinta años que separan a estos filmes permiten revisar las diferentes estrategias textuales y discursivas a partir de las que Buenos Aires resulta, en ambos casos, una ciudad sitiada, asediada y fantástica.

2. EL FANTÁSTICO RIOPLATENSE Y EL HÉROE COLECTIVO

En la Argentina, la literatura de género fantástico⁸ ha sido acuñada por escritores como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Manuel Mujica Láinez

⁶ Se conoce como “guardia vieja” al movimiento cultural (cantantes, músicos, poetas y bailarines) que corresponde a los inicios (particularmente de difusión) del tango en la Argentina, particularmente las últimas dos décadas del siglo XIX y el final entre la segunda y la tercera década del siglo XX.

⁷ Se conoce como “nueva guardia” al movimiento cultural (cantantes, músicos, poetas y bailarines) a partir del cual el tango alcanza difusión mundial y que va desde el período que sigue a la “guardia vieja” hasta nuestros días.

⁸ Lo fantástico como definición de género ha sido largamente debatido por grandes teóricos de la literatura. Todorov, que es uno de los primeros en problematizar esta cuestión, llega a definir lo fantástico como un género literario caracterizado por carecer de una explicación racional de lo que se está contando, diferenciándolo así de lo maravilloso y de lo extraño: “Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de

y Julio Cortázar, entre otros. Como es sabido, en el relato fantástico se presenta una suerte de estrategia liberadora, en la que el lector supone que alguien –generalmente el protagonista– está ubicado en un contexto temporal-espacial determinado; y esto conlleva que ese alguien llegue a admitir, a través de la ficción, hechos que van más allá de la comprensión del hombre⁹. Esta reflexión de Julio Cortázar resulta útil para abordar el caso de *Invasión*, film del que resultaría imposible hablar sin hacer referencia a las tendencias literarias de quienes han escrito su argumento. De Borges se reconoce el sentido de los diálogos y la épica doméstica de ciertos personajes que bien podrían formar parte de sus cuentos breves, como los monólogos que don Porfirio mantiene con su gato –Wenselao/negro–, los que hace frente al espejo o incluso mientras toma mate. De Bioy Casares se rescata el espíritu de la construcción narrativa del héroe colectivo, así como los diálogos de Julián Herrera y su grupo de defensores. Por último, el aporte cinematográfico de Hugo Santiago tiene una gran influencia de su experiencia europea, es decir de los años en que Santiago trabajara en París junto a Bresson¹⁰. Si bien, por momentos, la película muestra largos *travelling* y, por otros, un uso excesivo de la cámara rápida para describir secuencias de acción, también destaca la aparición de lo inexplicable, de lo desconocido, de lo extraño de algunos hechos que dan cuenta de la constante irrupción de lo fantástico. Lo fantástico en este caso no está constituido a partir de elementos sobrenaturales, sino a través de una puesta en escena que se desarrolla mediante lo rutinario, lo habitual, lo cotidiano. Es por ello, que por momentos, recuerda a *El Eternauta*.

El Eternauta, la historieta argentina de ciencia ficción guionada por Héctor Germán Oesterheld y dibujada por Francisco Solano López, fue publicada por entregas semanales en el suplemento *Hora cero* entre 1957 y 1959. Resumiendo brevemente la trama: un día como tantos, una nevada letal invade la ciudad y a partir allí se relata la historia de Juan Salvo y su trágica aventura, que lo perdió en el espacio-tiempo, la historia de una invasión de extraterrestres (los “Ellos”, seres con una tecnología superior, capaces de esclavizar a cuanta civilización encuentren) y la Tierra (una Buenos Aires en la que un conjunto de hombres lucha por resistir a esa invasión). Desde aquí pueden interpretarse varios puntos

lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (Todorov, 2006: 24).

⁹ En “Notas sobre lo gótico en el Río de La Plata”, publicado en la revista *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* N. 25; Cortázar aborda la cuestión de la gran producción de literatura fantástica en la Argentina “entendid[a] en una acepción muy amplia que va de lo sobrenatural a lo misterioso, de lo terrorífico a lo insólito, y donde la presencia de lo específicamente ‘gótico’ es con frecuencia perceptible” (1975: 145).

¹⁰ En 1959 Hugo Santiago se transfiere a París donde conoce a Robert Bresson, “su maestro”, con quien comienza a trabajar como asistente de dirección.

de contacto entre *Invasión* y *El Eternauta*¹¹, ya que en ambas se representa un escenario (post)apocalíptico, y un grupo de supervivientes al mando de un hombre/héroe (Juan Salvo, en el primer caso y Julián Herrera, en el segundo), como punto central del relato; en el que “Oesterheld y Santiago Muchnik nos entregan obras abiertas –en el sentido dado al término por Eco– donde el final no hace sino constatar lo cíclico de esa violencia que urge, a su vez, a una resistencia crónica” (González Álvarez, 2013: s.p.).

La idea de héroe colectivo también aparece en *Invasión*; considerada por la crítica como una película de culto¹², “un film esencial, como pocos, quizá como ninguno del cine argentino” (Monteagudo, 2009: s.p.), que tiene como protagonistas a don Porfirio, un misterioso anciano, jefe de dos bandos de resistencia: el de Julián Herrera y su grupo de hombres/héroes; y el guiado por Irene y su grupo jóvenes que se prepara para enfrentar a los usurpadores de Aquilea.

Más allá de las múltiples lecturas que pueden hacerse de ambas obras, quizá la relación más interesante entre *El Eternauta* e *Invasión* es la que ha cobrado mayor peso en relación al “carácter anticipatorio que aúna ambas obras, es decir la representación de la violencia estatal en la Argentina” (Zarco, 2016: 128)¹³.

3. BUENOS AIRES: ASEDIADA Y FANTÁSTICA

En *Invasión*¹⁴, Hugo Santiago propone el protagonismo de don Porfirio, una mezcla de gaucho criollo y milonguero que toma mate, lleva un poncho y

¹¹ “*El Eternauta* fue escrito entre 1957 y 1959 e *Invasión* fue rodada en 1968, las dos fueron concebidas durante gobiernos de facto (*El Eternauta* con la llamada Revolución Libertadora e *Invasión* con Onganía). Si admitimos que las dos obras nos hablan de la necesidad de crear una resistencia armada del pueblo como única salida ante el invasor, no podemos dejar de pensar, entonces, en una relación directa entre las dos (ni pasar por alto que *Invasión* sucede en 1957, año en que se publicó el primer capítulo de *El Eternauta* [...])” (Soria, 2016: s.p.).

¹² Para el crítico Roberto Pagés, “[l]o que define a un film de culto no es la cantidad de público que va a las proyecciones (sea mucho o poco, aunque generalmente las *cult movies* son incompatibles con la masividad) sino la pasión con que éste *adora* a la película en cuestión. En sentido, *Invasión*, es el film argentino de culto por excelencia. Estrenada en 1969, pasó prácticamente desapercibida por el público pese a las buenas críticas y a los premios que recibió. “*La única película de genio que la cinematografía nacional ha parido, fue comprensiblemente ignorada en el momento de su estreno, allá por los finales de la década del sesenta. Se trata de Invasión (...)* Se entiende. El destino de *Invasión* no podía ser otro que el ostracismo provocado por la incomprensión. Su condición de film puro, alejado por completo de la literatura y el teatro -los dos parámetros con que suele juzgarse al cine- no permite otro resultado que el conocido por unos pocos: la soledad orgullosa de una obra que espera pacientemente el turno de ser comprendida” (cit. en Sapere, 2001: s.p.) La cursiva corresponde al original.

¹³ Por ejemplo el movimiento obrero y estudiantil llamado “Cordobazo”, que el 29 de mayo de 1969 tuvo lugar en la ciudad de Córdoba. Su repercusión lleva a la caída del gobierno de facto de Juan Carlos Onganía.

¹⁴ Los tres filmes de Santiago se constituyen como “parte de un tríptico que comienza con *Invasión* (1969), continúa con *Las veredas de Saturno* (*Les trottoirs de Saturne*, 1985) y concluye con el sugestivo título *Adiós*. Si *Invasión* retrata la lucha y resistencia de hombres de otra época que, como Julián Herrera, habitaban en la mítica Aquilea –una reconocible Buenos Aires creada por Jorge Luis

disfruta de la compañía de su gato, con quien habla continuamente. Don Porfirio cuenta con la colaboración incondicional de Julián Herrera y de Irene. Ésta última es la única persona que, al igual que el anciano, conoce lo que está sucediendo y lo que está por suceder. En la ópera prima de Santiago el relato está enmarcado en 1957 y, según comentan sus autores, hay un único motivo y es que “fue elegido porque no era posible de interpretación y eludía, al mismo tiempo, la ausencia de una fecha precisa” (Cozarinsky, 2002: 12).

Si bien el argumento pertenece a la dupla Borges-Bioy¹⁵, como éste último tuvo que viajar a Europa, finalmente el guión fue escrito por Borges y Santiago. Aquilea es “un nombre que participa de cierta resonancia mitológica” (Cozarinsky, 1974: 121) para una ciudad en la que no “faltan las calles empedradas, el café en el que Herrera se junta con su grupo, el tango y, sobre todo, la milonga” (Sapere, 2001: s.p.). Largos *travellings* atraviesan la apocalíptica urbe porteña invadida también por ruidos inexplicables, donde los personajes de la “vieja guardia” mantienen breves diálogos y se mueven en acciones individuales que los llevan directamente al fracaso. En relación con la puesta en escena, su director comenta:

Para nosotros eran muy importantes las fronteras [...]. Esos invasores tenían que violar las fronteras para entrar. Se infiltran, ese comercio entre afuera y adentro está presente todo el tiempo. La cosa graciosa es que como el film es y no es Buenos Aires, como Aquilea está inventada sobre Buenos Aires, cuando hicimos las fronteras cometimos transgresiones. Es cierto que en la frontera norte hay islas como si hubiera un delta, eso hay, pero hay otras cosas. Por ejemplo, hacia el nor-noroeste hay una frontera montañosa. Cuando lo escribimos con Borges (porque íbamos escribiendo día por día las secuencias), cuando escribimos que llegan, pasan, y hay unas montañas en el fondo [e]sa trasgresión de saber que no era aquí porque había montañas fue una violencia enorme que nos hicimos a nosotros mismos, y nos reímos mucho.

Borges, Adolfo Bioy Casares y el mismo Santiago-, *Las veredas de Saturno* se propone retratar el exilio de su protagonista, un bandoneonista de nombre Fabián Cortés, quien se encuentra con el fantasma del legendario compositor y músico Eduardo Arolas, muerto hace ya sesenta años. Con guión a cargo de Juan José Saer, Jorge Semprún y Hugo Santiago, *Las veredas de Saturno* relata las desaventuras de un exiliado ante la imposibilidad de regresar a su querida Aquilea, donde se ha instaurado un régimen dictatorial [...] la trilogía se completa con *Adiós*” (Zarco, 2016: 134).

¹⁵ Es bien la conocida la colaboración intelectual que ha unido a Jorge Luis Borges y a Adolfo Bioy Casares. Desde el folleto publicitario acerca de las bondades de la leche cuajada de *La Martona*, (establecimiento de la familia de Bioy), pasando por *Seis cuentos para don Isidro Parodi* o “La fiesta del monstruo”, cuento breve escrito en 1947 y publicado en la revista *Marcha* de Montevideo en 1955. Ediciones todas que llevan la firma de Honorio Bustos Domecq (un compuesto de apellidos lejanos de los autores: Bustos es un bisabuelo de Borges; Domecq de Bioy). Sin embargo, también han utilizado otro heterónimo, quizá menos prolífico, Benito Suárez Lynch (que se presenta como discípulo de Bustos Domecq), en este caso se trata también de la unión de remotos antepasados: Suárez es bisabuelo de Borges y Lynch de Bioy Casares.

Era un trabajo muy jubiloso, porque Borges era graciosísimo, a veces con ferocidad. Fue una fiesta extraordinaria. (Schejtman, 2007: s.p.)

Si por un lado, el film atraviesa los característicos escenarios porteños también hay elementos que distraen al espectador. De allí que los espacios elegidos oscilen entre “lo abierto: la ciudad, la llanura, el río; y lo cerrado: el viejo almacén, casa de don Porfirio, casa de Irene, centro de operaciones de los invasores” (Sanz, 2009: s.p.) y si bien estos espacios resultan simbólicos son también reconocibles y conforman la *tensión* y la *intensidad* del relato. En *Invasión* “esa oscilación que es propia de lo fantástico, Santiago encuentra más que un género: encuentra una modulación diferente para las imágenes” (Oubiña, 2008: s.p.) y afirma su esencia a partir de la ausencia de explicación de los motivos de lucha y/o resistencia de cada grupo. En *Aquilea* los personajes se mueven sobre una ciudad fantástica cuyo pictórico mapa preside cada reunión y en el que se recorre cada punto cardinal de *Aquilea*, en la que los hombres de negro van muriendo uno a uno, de manera cuanto menos fantástica. Al respecto Borges comenta, “[...] hemos intentado (no sé con qué fortuna) un nuevo tipo de film fantástico: un film basado en una situación que no se da en la realidad, y que debe, sin embargo, ser aceptada por la imaginación de espectador” (cit. en Sapere, 2001: s.p.).

Unos días antes de su estreno Borges comenta,

Invasión es un film que realmente me interesó mucho, y del cual puedo hablar con total libertad, ya que me cabe a mí (si es que pueden medirse esas cosas) una tercera parte del film, puesto que yo lo he hecho en colaboración con Muchnik y Adolfo Bioy Casares. En todo caso se trata de un film fantástico, y de un tipo de fantasía que puede calificarse de nueva. No se trata de una ficción científica a la manera de Wells y de Bradbury. Tampoco hay elementos sobrenaturales. Los invasores no llegan de otro mundo [...] Se trata de una situación fantástica: la situación de una ciudad (la cual a pesar de su muy distinta topografía), es evidentemente Buenos Aires (Sorrentino, 1996: 97).

En la célebre y breve sinopsis que Borges escribió para el filme dice, “*Invasión* es la leyenda de una ciudad, imaginaria o real, sitiada por fuertes enemigos y defendida por unos pocos hombres, que acaso no son héroes. Lucharán hasta el fin, sin sospechar que su batalla es infinita” (Oubiña, 2016: s.p.). La ópera prima de Santiago está impregnada por el fuera de campo, tanto visual como sonoro, en el que irrumpen ruidos inexplicables que adquieren importancia a partir de las acciones que cumplen los personajes. Esas inexplicables intervenciones de sonidos como chasquidos, zumbidos, crujidos, etc., confirman el carácter fantástico del film y “[s]ugestivamente, la causa de la invasión y el origen de los invasores no serán motivo de explicación en ningún momento de la historia” (García, 2006: s.p.).

Uno de los pasajes memorables del film tiene lugar en el viejo almacén, café en el que solían reunirse Julián Herrera y su grupo de amigos/héroes para planificar la defensa ante los invasores. Allí, acompañado por una guitarra, Silva (interpretado por Roberto Villanueva), canta *La milonga de Manuel Flores*¹⁶ en la que, a modo de despedida, preanuncia el trágico final de cada uno,

Para los otros, la fiebre,
y el sudor de la agonía
Y para mí, cuatro balas
cuando esté clareando el día.

Manuel Flores va a morir,
eso es moneda corriente;
morir es una costumbre
que sabe tener la gente.

Mañana vendrá la bala,
y con la bala el olvido;
lo dijo el sabio Merlín:
morir es haber nacido.

Y sin embargo, me cuesta
decirle adiós a la vida,
esa cosa tan de siempre,
tan dulce y tan conocida.

Miro en el alba mis manos,
miro, en las manos, las venas.
Con extrañeza las miro,
como si fueran ajenas.

¡Cuántas cosas estos ojos
en su camino habrán visto!
¡Quién sabe lo que verán
después que me juzgue Cristo!

Para los otros la fiebre,
y el sudor de la agonía
y para mí, cuatro balas
cuando esté clareando el día.

La escena se abre con un plano medio que muestra a Julián Herrera y a su grupo de defensores reunidos entorno a la mesa del viejo almacén. Allí, al compás de una guitarra, se muestran imágenes en un doble movimiento temporal. Si por un lado, las imágenes anticipan la muerte de cada uno de los componentes de la “vieja guardia”, por otro lado y a través de *flashback*, se da pistas de sus biografías permitiendo al espectador conocer algo de la cotidianidad de sus vidas. De este modo, Santiago separa y une a la vez el pasado, el presente y el

¹⁶ La letra de la *Milonga de Manuel Flores* fue escrita por Jorge Luis Borges en 1969 y su música estuvo a cargo de Aníbal Troilo.

futuro de estos hombres/héroes, y muestra que, a su modo, cada uno enfrentará su trágico destino.

Sobre el final, caravanas de camiones, coches, helicópteros, barcos, botes y un ejército montado asedian la ciudad, de modo que la invasión se da por tierra, por aire y por agua. Los fundidos encadenados de la última escena en la que se muestra a los jóvenes de la “nueva guardia”, resulta uno de los rasgos más atípicos para el cine de la época, ya que aparecen después de la palabra “Fin”. En relación a ello, Santiago comenta que el relato principal “[l]lega hasta acá, la muerte de Herrera. Ahí se sobreimprime la palabra ‘Fin’, y en ese momento la segunda línea invade por completo el relato principal” (Bernades, 2008: s.p.). La segunda línea a la que alude Santiago, se muestra luego de los créditos finales de la película y resulta sumamente significativa porque se desarrolla a partir de un plano medio que toma a Irene, quien sigue atentamente las órdenes de don Porfirio, mientras éste último dice “parece que a mí no me quieren matar, deben creer que me he quedado sólo. Tantos años estuve preparándolos. Ellos ya están adentro. Ahora la resistencia empieza. Ahora les toca a ustedes los del Sur”. *Invasión* “atraviesa la coyuntura histórica desde la metáfora, mostrando la decadencia y muerte de un tiempo y de un país, y el nacimiento sangriento de otro, del que apenas señala su violento comienzo” (Sanz, 2001: s.p.). En la escena siguiente y al ritmo de una milonga, Irene se dirige hacia una caja que contiene armas y las entrega una a una a los “nuevos defensores”, allí con un arma en las manos, el líder del grupo Sur de la resistencia (interpretado por Lito Cruz) le dice: “ahora nos toca a nosotros, pero tendrá que ser de otra manera”. Una vez que Irene termina de repartir las armas, una cámara fija –que a su vez fija a Irene– se detiene en el rostro de la mujer de Herrera. La intensidad de la mirada de Irene pareciera apelar al espectador, haciéndolo partícipe de su decisión de continuar con la lucha y resistencia a pesar todo¹⁷.

4. SOÑAR DESPIERTA EL FUTURO

Para Piglia, el punto de partida de *La sonámbula* está relacionado “con la idea de que para acceder a la realidad paralela, el sueño es el camino, siendo ésta un poco la estructura de «Las ruinas circulares» de Borges y de «La noche boca arriba» de Cortázar” (Gandolfo, 1996: s.p.). De hecho, es una película que no deja de lado la tradición literaria fantástica rioplatense y así la define el escritor argentino,

Yo creo que el cine se construye a partir de una tradición narrativa literaria. Y nosotros empezamos a buscar esa tradición tratando de apoyarnos en algo

¹⁷ “Zubarry elige burlarse un poco de sí misma. Cuando se le dice que su cara en el plano final de *Invasión* (Hugo Santiago-1969) refleja una ambigüedad siniestra, admite que “ambigüedad puede ser porque yo no entendí una sola palabra de lo que estábamos haciendo. Lo de siniestro me parece arriesgado” (Posadas, 2012: s.p.).

por el lado de la literatura fantástica argentina, una gran tradición, la de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Bianco, Cortázar, y alguna experiencia lateral como puede ser la de Oesterheld de *El Eternauta*. (Gandolfo, 1996: s.p.)

La sonámbula se abre con un largo travelling que muestra a la protagonista mientras se aleja cada vez más de su casa. Luego, rápidamente, un plano general muestra los espacios/escenarios en que transcurrirá la historia, “una suerte de Aleph fílmico, en donde entran a jugar muchas ideas estéticas, conceptuales y de las otras [...], que se desarrolla con el ritmo de una *road-movie* (Spiner, 1998: s.p.). La película se sitúa en una monocromática Buenos Aires, “distópica y sombría” (Marlowe, 2014: s.p.), que funciona como “metáfora del poder político” (Eseverri, 1998: s.p.), y en donde se encuentra el Laboratorio Central de Investigaciones Biológicas. Más adelante sus protagonistas recorrerán el espacio pampeano, porque como sostiene Piglia “queríamos incluir dramáticamente el paisaje de la llanura, tan presente en nuestra literatura” (ídem). Un día, como cualquier otro, una inesperada explosión produce el escape de una sustancia química y como consecuencia treinta mil personas pierden la memoria y, con ello, su identidad. Para “ayudarlos” a (re)construir su pasado, el Estado, con el apoyo del Ministerio de Control Social, intentará “resolver” el problema a través de la implantación, obviamente obligatoria, de una “nueva memoria”, para de ese modo poder dominar las mentes de los ciudadanos, otorgándoles identidad a quienes ya no la tienen. Los “damnificados” han quedado fuera de la realidad circundante y llevan la marca de lo sucedido, ya que presentan una grande mancha en la cara o lunares en el cuerpo, que da cuenta de quienes son los “afectados”. Entre otros, este es el caso de Ariel Kluge (interpretado por Eusebio Poncela), a quien le han dicho que tiene una familia (conformada por tres personas: él su mujer y su hijo) a la que no reconoce como propia y, a quien le han dicho que desde hace años trabaja como informante para el Estado. Pero Kluge no recuerda absolutamente nada de lo que le cuentan y, además, duda de toda la información que le proporcionan “quienes quieren ayudarlo”. En esta ciudad hay un grupo de “rebeldes”, liderado por Gorrión (interpretado por Gastón Pauls), que se niega a recibir el tratamiento propuesto, o mejor impuesto, por el Estado.

Este grupo resiste y espera la llegada de Gauna (interpretado por Lorenzo Quinteros), un misterioso líder que impulsa a los ciudadanos a la rebelión contra la imposición, por parte del Estado autoritario, de aceptar un pasado que ellos no recuerdan. Así Gauna representa una suerte de mesías que vendrá para quitarlos de la opresión y que les dará el antídoto para recuperar sus recuerdos. La resistencia de los “rebeldes” no le impide al doctor Gazzar (también interpretado por Lorenzo Quinteros) –un científico que se ocupa de manipular las mentes de los habitantes– llevar adelante su “misión” a través del tratamiento de “recuperación de la memoria” y entrar en sus recuerdos. Para llevar adelante el proyecto, Gazzar cuenta con la colaboración de Santos (interpretado por Patricio

Contreras), un funcionario que, además de encargarse de “organizar la ley”, está obsesionado con capturar y eliminar a Gauna. Si bien durante la primera parte de la película *Gazzar y Santos* gozan de cierta complicidad, particularmente en relación a los “tratamientos” que obligatoriamente les hacen a los ciudadanos que padecen de amnesia, todo cambiará a partir de la aparición de Eva Rey. Esta joven y hermosa mujer, se transforma en una suerte de obsesión para Kluge, Gazzar, Santos y el grupo de rebeldes ya que,

Sobre ella se proyectan los miedos, sueños y proyectos de Kluge (agente doble del estado que se enamora de Eva), los del científico bizarro Gazzar (que la quiere como objeto privilegiado de su investigación), los del jefe del gobierno central, Santos (que sólo quiere utilizarla para encontrar a Gauna y asesinarlo), y también los del grupo de los rebeldes que quieren que ella los conduzca hasta su líder. (Quintana, 2012: 382)

La llegada de Eva provoca conflictos entre Gazzar y Santos. Si el objetivo principal del científico es, sobre todo, entrar en la mente de Eva para estudiar sus sueños y sus visiones anticipatorias de lo que muy pronto acontecerá; el objetivo de Santos es valerse de los sueños y de las premoniciones de Eva para encontrar a Gauna y luego eliminar a ambos. Para llevar adelante este plan, Santos y Gazzar deciden liberar a Eva y utilizarla como “anzuelo” para llegar a Gauna. Para ello, usan también al doble agente Ariel Kluge, otro afectado, al que en función de “representante del Estado” le implantan un transmisor que le permitirá a Gauna y Gazzar conocer la posición exacta de Kluge, quien acompañará y, sobre todo, cuidará de Eva durante el viaje.

Así, la tan esperada llegada de Gauna, una suerte de “salvador” que los sacará de la opresión y les devolverá la ansiada libertad, esa que el Estado les quitó al borrarles la memoria, funciona como el disparador de una serie de eventos a la que los protagonistas deben enfrentar y resistir. Desde el inicio, el protagonista masculino, Ariel Kluger, se muestra solo y preocupado por sus cosas, pero a partir de conocer a Eva y de enamorarse de ella, su individualidad se disolverá y, si bien luchará por ambos, al deber tomar una decisión le dará prioridad al futuro de su amada.

Al reflexionar acerca del guión cinematográfico, Piglia afirma,

Queríamos trabajar con un género y elegimos la ciencia-ficción, él [Spinner] por razones más cinematográficas, yo por tomar ciertos elementos del presente y ampliarlos, como el actual debate argentino sobre la memoria y el olvido. Queríamos hablar sobre la Argentina de hoy sin que el resultado final quedara demasiado manipulado. La película apunta a cómo queda el país tras la dictadura, los efectos de ese período y ciertas hipótesis de cómo se están desarrollando las cosas hoy. (Eseverri, 1998: s.p.)

De allí se desprende que resultaría casi imposible analizar *La sonámbula* sin tener en cuenta el contexto social-histórico: el nombre Eva (por Perón)¹⁸; las alusiones políticas: el poder del Estado totalitario (la dictadura argentina), las consecuencias de ese poder (la desaparición de personas y el robo de identidades, entre otras cosas), la población: quienes han perdido la memoria son distinguibles por llevar una mancha en algún lugar del cuerpo; según Spiner ello puede interpretarse como “metáfora de ‘hombre marcado’” (Spiner, 1998: s.p.). Todos estos aspectos recorren diferentes pasajes de la película y resultan imprescindibles para hacer una lectura del filme en clave de catástrofe social futurista.

En relación con el aspecto visual, *La sonámbula* presenta indudablemente uno de sus mayores aciertos, que por momentos se transforma en un guiño a la película *Metrópolis* (1927, Fritz Lang), con la que se encuentran varias coincidencias; como la visión apocalíptica de la sociedad del futuro, la historia de amor y la mirada masculina, como una suerte de veneración hacia la mujer. Sin embargo, a diferencia de Lang, que apunta a María (interpretada Brigitte Helm), la joven humilde de *Metrópolis* –que se enamora de Freder (interpretado por Gustav Fröhlich), el hijo del todopoderoso Joh Fredersen (interpretado por Alfred Abel), que controla la ciudad–, Spiner centró el relato sobre el aspecto onírico de la protagonista y, sobre todo, en una estética arquitectónica reconocible para el espectador, por ello “Buenos Aires del 2010 sigue siendo la Buenos Aires de 1998, pero no demasiado” (Spiner, 1998: s.p.). Aquí, al igual que en *Invasión*, se trata de la reconocible urbe porteña, que “es y no es Buenos Aires” (Oubiña, 2002: 78).

La sonámbula, en su conjunto, resulta una mezcla de tecnología de avanzada, con una visión casi caricaturesca de los científicos y su ciencia, con los protagonistas de la resistencia, pero también están aquellos que aceptan el devenir sin siquiera intentar modificarlo y, por último de quienes se enamoran de una joven que sueña despierta el futuro y que representa la única posibilidad de salir de la opacidad en la que está sumergida la población. En esta dirección, no resulta para nada ajena a ese aspecto de la narrativa argentina de la que también pueden rastrearse elementos de la ya mencionada historieta novelada *El Eternauta*.

Si la Aquilea del imaginario borgeano puede interpretarse como una urbe mítica, acechada por algún tipo de transformación negativa, la Buenos Aires de *La sonámbula*, en cambio, constituye en sí misma la suma de todas las negatividades, en la que se representa el lugar en el que lo más ominoso del futuro se ha hace real. De hecho, “aquí la metrópolis equivale a delirio tecnológico y pesadilla totalitaria, aspectos ineludibles para la construcción de toda antiutopía que se precie de tal” (García, 2006: s.p.).

¹⁸ No puede dejar de subrayarse que Eva Rey es quien conduce al grupo de rebeldes al encuentro con Gauna, su líder. Puede leerse esto como una alusión a las diferentes intervenciones de Eva Perón en las que le proponía a la población lealtad hacia a Juan Domingo Perón.

Mientras los personajes de *La sonámbula* son fugitivos que escapan en busca de respuestas y de un “salvador”, que les devolverá la memoria, los personajes de *Invasión*, en cambio, son defensores que ni siquiera se proponen “entender” el por qué del asedio de esos hombres trajeados con gabardina clara. Si la película de Spiner está regida por la fuga, por su parte, el filme de Santiago está concebido a partir del “deseo” de sus defensores de no abandonar la ciudad, aunque esta decisión se lleve sus vidas.

5. CONCLUSIONES

Julio Cortázar compara la creación de un cuento de género fantástico con la fotografía. Comenta que encuentra semejanzas a partir de la manera en que un creador –escritor, o fotógrafo– recorta un fragmento de la realidad y con ella construye una historia. Sostiene, pues, que no por ser una pequeña parte es poco significativa y agrega que lo fantástico “proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento” (Cortázar, 1994: 372)¹⁹. El escritor argentino relaciona estas significaciones con la *intensidad* y la *tensión*. En cierto modo, estas postulaciones bien pueden adaptarse tanto a *Invasión* y como a *La sonámbula*, ya que intensidad y tensión resultan partes fundantes de sus relatos, desde sus retóricas de estirpe literaria, justificadas por una puesta en escena deliberadamente artificial en la que hombres y mujeres luchan por resistir a un futuro que pareciera ya determinado.

A lo largo de *Invasión* y bajo el desconcierto que se produce en el espectador, Aquilea, la ciudad creada por Borges, Bioy y Santiago, en cuanto lugar sitiado, recuerda por momentos al cuento “Casa tomada” (1947) de Cortázar, en la que lo inexplicable irrumpe en la cotidianidad de los sujetos y ésta es percibida por ellos con la naturalidad que caracteriza al género fantástico. *La sonámbula*, por su parte, fusiona “de manera increíble la infraestructura colonial y barroca que ya es sinónimo de Buenos Aires con los avanzados desarrollos tecnológicos, en la que fastuosos y modernos edificios y angulosas autopistas” (Marlowe, 2014: s.p.), que retratan un futuro cuando menos postapocalíptico.

Retomando lo propuesto por Cortázar, tanto la *intensidad* como la *tensión* dialogan dialécticamente en *Invasión* y en *La sonámbula*. De hecho, ambas se desarrollan en una urbe caótica a la que sus habitantes tratan de “salvar”. En ambas se destacan métodos para colonizar el territorio, pero sobre todo para manipular las mentes de los ciudadanos. Ambas suceden en un tiempo extraño que no es el presente, sino el pasado y el futuro, respectivamente. En ambas los protagonistas defienden y resisten en una urbe sitiada en la que ocurren hechos inexplicables. Cabe destacar que durante la primera mitad de *La sonámbula*, se tiene

¹⁹ En “Algunos aspectos del cuento”, publicado por primera vez en *Casa de las Américas* 60, La Habana, 1970.

como protagonista absoluta a la ciudad de Buenos Aires, una urbe futurista, “onírica, decadente y siniestra del año 2010” (García, 2006: s.p.), en la que a diferencia de *Invasión*, el peligro está en la misma ciudad y el “mal” está representado por un Estado autoritario que intenta manipular las mentes de sus ciudadanos y “usar sus memorias y sueños” (Page, 2016: s.p.)²⁰. Aquí, pues, la primera gran diferencia entre ambas.

Quizá una de las mayores coincidencias entre *Invasión* y *La sonámbula* es que en ambas se invalida la subjetividad del orden anterior a través de una puesta en escena postapocalíptica que retrata los restos de la urbe porteña. Seguramente queda más por decir acerca de la influencia del género fantástico en los libros cinematográficos de *Invasión* y *La sonámbula*, aquí nos detuvimos en una cuestión central: la representación de Buenos Aires como una ciudad “asediada y fantástica”.

Bibliografía

- BERNADES, Horacio (2008) “Un objeto estético perfecto”, *Página/12*, Suplemento *Radar*, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/9-12352-2008-12-20.html> (07/12/2017)
- CORTÁZAR, Julio (1975) “Notas sobre lo gótico en el Río de La Plata”, *Revista Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* vol. 25, N. 1, Paris, pp. 145-151.
- (1994) “Algunos aspectos del cuento”, *Obra crítica II*, Madrid, Alfaguara.
- COZARINSKY, Edgardo ([1974] 2002) *Borges y el cinematógrafo*, Buenos Aires, Emecé.
- CUARTEROLO, Andrea (2013) *De la foto al fotograma. Relaciones entre el cine y la fotografía en la Argentina (1840-1933)*, Montevideo, CDF Ediciones.
- ESEVERRI, Máximo (1998) “Un país como de ciencia ficción”, *Suplemento Radar*, *Página/12*, <http://www.pagina12.com.ar/1998/98-09/98-09-01/pag29.htm> (07/12/2017)
- GANDOLFO, Elvio (1996) “Entrevista a Ricardo Piglia”, *Suplemento Radar*, *Página/12*, http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/gandolfo_elvio/entrevista_a_ricardo_piglia.htm (07/12/2017)

²⁰ “video recordings of private memories and dreams may be appropriate for use by a repressive state” (Page, 2016: s.p.). La traducción es mía.

- GARCÍA, Guillermo (2006) "Cine argentino de ciencia ficción. En torno a *La sonámbula* de Fernando Spiner", *Ómnibus* 9, <http://www.omnibus.com/n9/cineargentino.html> (07/12/2017)
- GONZÁLEZ ÁLVAREZ, José Manuel (2013) "¡Buenos Aires invadida! Sobre el *leitmotiv* del asedio en la ficción especulativa argentina (1950-2000)", *Ciberletras* N. 30, <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v30/gonzalezalvarez.htm#11> (07/12/2017)
- LA NACIÓN/Espectáculos (2008) "Gran guión de Borges y Bioy. *Invasión*, un film retrofuturista de Hugo Santiago, escrito por ambos autores", <http://www.lanacion.com.ar/1082515-gran-guion-de-borges-y-bioy> (07/12/2017)
- MARLOWE (2014) "La sonámbula: un futuro incierto", *Demasiado Cine*, <http://www.demasiadocine.com/anoche-vi/la-sonambula-un-futuro-incierto/> (07/12/2017)
- MONTEAGUDO, Luciano (2009) "Lejos o cerca, yo vivo en Aquilea", *Página/12*, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-15291-2009-09-15.html> (07/12/2017)
- OESTERHELD, Héctor Germán et Francisco SOLANO LÓPEZ ([2011] 1957) *El Eternauta*, México/Barcelona, RM Verlag.
- OUBIÑA, David (comp.) (2002) *El cine de Hugo Santiago*, Buenos Aires, Ediciones Tiempos Nuevos.
- (2008) *Borges / Bioy Casares / Santiago: Invasión*. Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.
- (2016) "La máquina de pensar. A propósito de *Invasión*", <https://las-pistas.com/2016/06/14/la-maquina-de-pensar-a-proposito-de-invasion/> (07/12/2017)
- PAGE, Joanna (2016) *Science Fiction in Argentina: Technologies of the Text in a Material Multiverse*, <http://quod.lib.umich.edu/d/dcbooks/13607062.0001.001/1:10/--science-fiction-in-argentina-technologies-of-the-text?g=dculture;rgn=div1;view=fulltext;xc=1> (07/12/2017)
- POSADAS, Abel (2012) "Olga Zubarry en tres horas y media", *Leedor.com*, <http://leedor.com/2012/12/15/olga-zubarry/> (07/12/2017)
- QUINTANA, Isabel (2012) "Ficciones de lo (in)humano: Biopolítica, Ciencia Ficción y Fantástico". *Revista Iberoamericana*, vol. LXXVIII, N. 238-239, pp. 367-387.

- SANZ, María de los Ángeles (2009) “*Invasión*. Una inquietante ficción de Hugo Santiago y Borges – Bioy Casares”, *Afuera. Estudios de Crítica Cultural* Año IV, N. 7, <http://www.revistaafuera.com/NumAnteriores/pagina.php?seccion=Cine&page=04.Cine.Sanz.htm> (07/12/2017)
- SAPERE, Pablo (2001) “La otra *Invasión*. Hugo Santiago 1969”, <http://www.quintadimension.com/node/65> (07/12/2017)
- SCHEJTMAN, Natali (2007) “El camino de Santiago”, *Página/12*, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3730-2007-04-09.html> (07/12/2017)
- SORIA, Paulo (2016) *Invasión de Hugo Santiago*, <http://www.malba.org.ar/invasion/> (07/12/2017)
- SORRENTINO, Fernando (1996) *Grandes reportajes. Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, El Ateneo.
- SPINER, Fernando (1998) “Reseña de *La sonámbula. Recuerdos del futuro*”. http://www.pagina12.com.ar/1998/suple/radar/abril/98-04-12/nota3_a.htm (07/12/2017)
- ZARCO, Julieta (2016) *Treinta años de cine, política y memoria en la Argentina (1983-2013)*, Buenos Aires, Biblos.

Filmografía

- Invasión* (1969) dir. Hugo Santiago, prod. Hugo Santiago, Argentina.
- La sonámbula. Recuerdos del futuro* (1998) dir. Fernando Spiner, prod. Rolo Azpeitia, Jorge Poleri, Fernando Spiner, Argentina/ España.
- Metrópolis* (1927) dir. Fritz Lang, prod. Erich Pommer, Alemania.

De los escenarios al celuloide (y vuelta): teatro y cine frente a la representación de lo fantástico y el terror

MIGUEL CARRERA GARRIDO

Uniwersytet Marie Curie-Skłodowska w Lublinie

Pues ¿valdría la pena sentarse ante una mesa, dispuesto a producir una fábula teatral sin haber contado previamente con edificarla elevándola hacia lo fantástico?

Enrique Jardiel Poncela, “Prólogo” a
Los habitantes de la casa deshabitada

1. INTRODUCCIÓN

Cuando en 1990 Carlos Saura lleva al cine la obra teatral *¡Ay, Carmela!* toma una decisión radical: destierra de ella el factor sobrenatural. Como se sabe, la pieza de Sanchís Sinisterra gira en torno a la aparición del fantasma de una artista de variedades asesinada por soldados sublevados durante uno de sus espectáculos, en plena Guerra Civil. Es ella quien le hace revivir a su compañero de escena – el cobarde Paulino– los momentos previos a su muerte, instándole a no olvidar lo sucedido y reivindicar la memoria de los inocentes caídos en la contienda. Sin duda, el elemento fantasmagórico posee un sentido metafórico, como visualización de los traumas irresueltos del pasado, y la ruptura de las leyes físicas queda relegada a un segundo plano¹. No deja, aun así, de resultar llamativa la supresión de este componente en la adaptación de un cineasta que ya antes había jugado con lo fantástico o alucinatorio en su cine, y que volvería a hacerlo posteriormente². Hay, sin embargo, otro hecho que llama más mi atención, y es por

¹ Es un recurso similar al que encontramos en otras obras comprometidas con la recuperación de la memoria histórica, como *Père Lachaise*, de Itziar Pascual (2003), *Los niños perdidos*, de Laila Ripoll (2005), o, en el cine, *El espinazo del diablo*, de Guillermo del Toro (2001), y que ha sido profusamente estudiado por Labanyi (2007), Colmeiro (2011), García-Manso (2014) y Checa (2014: 36-39), entre otros.

² El propio Saura explica su decisión en una entrevista: “La única objeción que yo tenía a la obra era ese personaje que baja del cielo y que si en el teatro está justificado porque es una unidad espacio-temporal, en cine me parecía que eso era un disparate. Y tendría una impostación super-teatral de teatro más teatro” (Castro, 1990: 72). Como se verá, estas reservas aluden más a las diferencias de representación entre escena y celuloide que a un rechazo genuino del episodio fantasmagórico y su ruptura con la estética realista.

eso por lo que cito el caso: se trata de uno de los pocos en que lo imposible prevalece sobre las tablas, mientras la pantalla opta por una estética realista, poco menos que costumbrista, en la representación de la fábula.

En efecto, desde sus mismos orígenes el cine demuestra una innegable que- rencia por lo fantástico y perturbador desde un punto de vista metafísico. El primer movimiento de importancia –es decir, el expresionismo alemán– se nutre principalmente de motivos tomados de la tradición fantástico-terrorífica (Losilla, 1993: 59-69). La aclimatación del género (o modo, como prefieren algunos autores) en el celuloide se produce, así, de manera natural, con una insospechada convicción, que no ha ido sino consolidándose con el paso del tiempo. Un breve vistazo a la cartelera de cualquier multicine confirma la abrumadora presencia de lo fantástico –sobre todo en su vertiente terrorífica³– en el dominio fílmico, haciendo de dicho modo el cauce por excelencia de esta categoría ficcional. Los argumentos para explicar dicha preeminencia son de diversa especie. Entre los más socorridos, estaría la propia esencia del modo: “el cine es, por naturaleza, fantástico”, dice José María Latorre (1987: 8) en su libro consagrado al tema; “se trata de *reconvertir* un fragmento de realidad (reconstruida) en un fragmento de sueño”. No en vano, se suele hablar de *la magia del cine*. Es uno de los factores que esgrime Palacios en su *Hollywood maldito* para explicar la fascinación que producen en los espectadores las películas de terror, capaces de llegar allá donde no alcanza el resto de las artes basadas en la imitación. “Si una imagen vale más que mil palabras”, escribe, “¡cuánto no valdrá la imagen en movimiento acompañada de palabra, obra y omisión!” (Palacios, 2014: 18). Más sugerente aún es el diagnóstico de Gubern, que explora con detenimiento “las analogías que existen entre el proceso de comunicación cinematográfica y la experiencia onírica” (Gubern y Prat, 1979: 18)⁴.

La representación cinematográfica erige dobles exactos de la vida tal y como la conocemos, dobles que, sin embargo, se demuestran meros espejismos, ilusiones que fomentan la duda y la credulidad a partes iguales, y que, precisamente

³ Cabe aclarar, antes que nada, que no considero el terror una variedad de lo fantástico; tampoco creo, como ciertos críticos –Lovecraft (2002: 130), Caillois (1970: 7 y 12), Vax (1965: 6)–, que todo relato sobrenatural cause espanto. Admito la existencia del fantástico terrorífico, si bien soy de la opinión de que el terror conforma un género distinto, en el que se da cabida a elementos tanto naturales como sobrenaturales. En este sentido, me parece una categoría más abarcadora y, en general, estimo más oportuno hablar de *terror fantástico* que de *fantástico terrorífico*. Si aquí me decanto por esta segunda denominación es, precisamente, para cuestionar la concepción desde dentro; como se verá al final del artículo, las soluciones que propongo –y que son algunas de las que se le ofrecen al teatro en los terrenos de lo fantástico y terrorífico– trascienden los límites del discurso fantástico, pero no los del terror, encontrando en este su mejor acomodo. Para más información sobre la especificidad del género terrorífico, cfr. Losilla (1993: 35-58), Barceló (2005) y, más recientemente, Ordiz Alonso-Collada (2014) y Carrera Garrido (2015a).

⁴ Todas estas opiniones se retrotraen, en realidad, a la de Lenne que, en su estudio seminal, declaraba: “A fin de cuentas, lo fantástico es la vocación del cine, o bien el cine es el lugar privilegiado de lo fantástico” (Lenne, 1970: 19).

por ello, parecen satisfacer mejor que otros modos las expectativas del discurso fantástico. No hay que olvidar, a este respecto, que en la prehistoria del cine se encuentran los espectáculos de ilusionismo y prestidigitación, y que los primeros realizadores –Méliès, Segundo de Chomón– eran más ilusionistas que otra cosa. Fantasmagorías, dioramas y otras atracciones –apoyadas, con frecuencia, en motivos y pasajes sacados de la tradición de lo fantástico (como las actuales casas del terror)– se suelen considerar parientes cercanos del cinematógrafo (cfr. De Beni, 2012: 87, n. 94): sus juegos con la visión, tan decisiva en lo fantástico, apuntan a un nexo de corte pragmático con esta forma ficcional. Encarnan, por otro lado, uno de los muchos vínculos entre el cine y el teatro, al que también se tienden a asociar estos espectáculos.

En su evolución tanto material como conceptual, el cine incorpora un gran número de recursos y técnicas característicos de la escena, o que, cuando menos, se manifestaron por vez primera sobre las tablas. Varios de ellos proceden, significativamente, de ámbitos próximos al dominio de lo fantástico o directamente inscritos en él: los artilugios recién citados serían un buen ejemplo, pero también las tramoyas, escotillones, canalillas y demás ingenios escenográficos introducidos en las comedias de magia y santos del siglo XVIII –que algunos quieren ver como “precedente del espectáculo fílmico” (cfr. Gómez Alonso, 2002)–; a ellos cabe añadir los efectos de maquillaje, iluminación y sonido usados en el llamado *teatro de terror francés*, el Grand Guignol: aunque no solo circunscrito al terreno de lo sobrenatural, la sofisticación y espectacularidad de los hechos representados en el Guignol –de una gran truculencia– serán adoptadas por el cine fantástico en su faceta más visual e instintiva, favoreciendo el desarrollo de los modernos efectos especiales (cfr. Ramos Gay, 2009: 176).

Los débitos del cine de género con el teatro son evidentes desde títulos clave como *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920), cuya escenografía no puede entenderse sin la aportación del expresionismo en la escena (cfr. Pérez Bowie, 2004a: 575)⁵, o aun del simbolismo y las reflexiones de Appia y Craig. A la estela simbolista –en concreto, a la obra de Maurice Maeterlinck– es igual de lícito remitirse cuando se trata, más que de efectismo, de sugerencia en la génesis de atmósferas inquietantes, preñadas de misterio e insinuaciones del más allá (De Beni, 2012: 117).

⁵ Cabe argüir, a este respecto, que, en buena medida, el teatro expresionista puede verse como una respuesta a la amenaza que suponía el cine para el teatro, y que el paradigma inaugurado por aquel no tardaría en influir directamente en la concepción de la escena, también en el sentido que interesa a este texto. Al decir de Díez Mediavila (1996: 23), aspectos de las vanguardias clásicas como la recreación de “lo inconsciente, de lo onírico, de lo fantasmagórico [...] deberían inscribirse en este proceso de incorporación al sistema de representación teatral de fórmulas expresivas que perteneciendo al ámbito de lo espectacular o de lo parateatral, habían quedado fuera de los escenarios a la italiana tradicionales o que procedían directamente del modelo de representación de la realidad que propone el cinematógrafo”.

Bien visto, también al teatro se le puede atribuir un carácter mágico, y no solo por la interminable lista de espectros y prodigios que han desfilado por él desde los tiempos de la tragedia griega. Mucho más antiguo que el cine, su origen se pierde en la nebulosa de ritos ancestrales con los que se pretendía establecer comunicación con los dioses. Esta dimensión ceremonial y sagrada ha estado presente en diversas manifestaciones teatrales, tanto occidentales como orientales, a lo largo de la historia, y es reivindicada por algunos de los principales pensadores y dramaturgos de la pasada centuria –Artaud, Genet, Brook, Grotowski– como valor máximo de la representación escénica (cfr. Innes, 1981). Desde este prisma, el teatro contaría con más credenciales que el cine para facilitar el acceso a otros niveles de realidad, es decir, para dar cobijo a lo fantástico (cfr. Checa, 2009: 153 y De Beni, 2012: 80). Que, en general, no haya disfrutado de este predicamento se debe a varias razones.

Como primer motivo, habría que aludir a la falta de atención crítica a expresiones enmarcadas en este orbe. Muestras como las ya aducidas, a las que deberíamos añadir la escena gótica, las múltiples adaptaciones de relatos y novelas de la tradición (*Dracula* y *Frankenstein* serían dos ejemplos obvios) y no pocas creaciones actuales (y no tanto), dan fe de la posibilidad de un teatro de lo sobrenatural, temática y formalmente comparable a sus avatares en el modo narrativo. La comunidad crítica, aun así, se resiste a cambiar su actitud, de suerte que, hasta tiempos muy recientes⁶, no solo ha renunciado a teorizar sobre la especificidad de lo fantástico o el terror en la escena, sino que tampoco se ha avenido a reconocer la existencia de una línea dramática tal o establecer un canon independiente (paso que, como se sabe, sí se ha dado en el modo fílmico, con la fijación de escuelas, corrientes y subgéneros discernibles). Según De Beni (2012: 56): “Incluso hay críticos de literatura fantástica, como Irène Bessière, que

⁶ Cfr., aparte del indispensable estudio de De Beni (2012) sobre el caso español, los volúmenes colectivos *Staging the Impossible. The Fantastic Mode in Modern Drama*, aparecido ya en 1992 y compilado por Patrick D. Murphy, de la University of Central Florida, y *Le fantastique et le merveilleux au théâtre*, editado por la Universidad de Avignon en 2003 y a cargo de Maurice Abiteboul y Jean-Luc Bouisson. También los monográficos de las revistas *Otrante*, *Pygmalion* y *Brumal*: el primero, publicado en 2005 –en el número 17–, lleva por título “Théâtre et fantastique. Une autre scène du vivant”; el segundo, titulado “Modalidades de lo fantástico teatral”, fue coordinado por Paola Ambrosi en 2012 y apareció en el cuarto número de esta publicación del Instituto del Teatro de Madrid, mientras que, en fin, el de *Brumal*, coordinado por Teresa López-Pellisa y el propio De Beni, corresponde al número 2 del volumen de 2014 (disponible en <http://revistes.uab.cat/brumal/issue/view/v2-n2>; 14/12/2017). Más allá de esto, es interesante el artículo de Bionda (2014) sobre los poco menos que inexistentes estudios teatrales sobre lo fantástico en Francia, y un poco más anecdótico el de González Ballesteros (2010) sobre lo que él llama *teatro de la inquietante extrañeza*, aplicando el término freudiano de *Das Unheimliche*. Cfr., para terminar, la reciente publicación de Carrera Garrido (2016) sobre el teatro de terror en España, y las aún más próximas en el tiempo de Mariano Martín Rodríguez y los citados De Beni y López-Pellisa, colaboradores de *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015)*, dirigido por David Roas y publicada en 2017 en Iberoamericana.

teorizan que lo fantástico vive solo dentro del discurso literario diegético [es decir, narrativo]”.

Uno pensaría, para justificar esta displicencia de la academia, en la generalizada marginación de los productos de signo popular, que en el teatro se combina con el carácter efímero de los espectáculos destinados al entretenimiento del respetable⁷; quizá también en la aparente resistencia del propio teatro a importar denominaciones genéricas de otros modos: nacido a la par que la épica, con unas particularidades que ya Aristóteles se ocupó de desligar de las de la narrativa, habría seguido su propia senda, dando a luz formas genuinamente escénicas. Como dice Checa (2014: 232):

En mi opinión, si bien los textos dramáticos pueden ser susceptibles de diferentes procesos de clasificación y etiquetación –realista, fantástico, épico, posdramático, documental, de la crueldad...–, el teatro tiende a neutralizar [...] muchas de sus categorías por cuanto dispone de otras propias que se anulan entre sí radicalmente y que pueden llevar a esa etiqueta a convertirse en un rasgo no pertinente⁸.

Caso diferente sería el del cine: interpretable como una síntesis de narrativa y teatro –aún en pugna por el reconocimiento de su especificidad–, muchas de sus etiquetas se derivan directamente de aquellos, aun de otras formas de representación y discurso. Al decir de Gubern,

todos los géneros cinematográficos conocidos hasta hoy son a su vez tributarios de fuentes culturales previas y extra-cinematográficas, ya sean musicales como la revista y la opereta (cine musical) o procedan de la crónica oral o escrita de una colonización violenta (*western*), o del fenómeno del bandidismo urbano y de la mafia (cine de gánsters) o, en general, de la tradición oral, del periodismo, del cuento, la novela y el teatro en sus variadas formas (e incluso de la pintura, como es obvio en algunos films de vanguardia). (Gubern y Prat, 1979: 31)

El cine, por otra parte, albergaría, en su misma esencia, una vocación mucho más popular que la narrativa y el teatro desde el siglo XIX, apenas desmentida

⁷ A ello se refiere Pasqualicchio (2012: 21) cuando dice: “en el teatro la «serie B» corre el riesgo, además del descrédito de la crítica, de estar condenada a la *damnatio memoriae*, ya que el obvio e inevitable hecho de que el producto de la actividad teatral sea un evento y no un objeto, por lo tanto algo efímero, ha comportado que la memoria teatral (y, durante mucho tiempo, el planteamiento de la historia del teatro) se conserve basándose casi exclusivamente en los textos”.

⁸ Cfr., a este propósito, la sección que dedica De Beni (2012: 97-111) a considerar la denominación de un gran número de obras –sobre todo decimonónicas– que incluyen en su subtítulo el adjetivo *fantástico* o *fantástica*. La impresión es de un gran desconcierto terminológico. Dicho calificativo apunta, en general, no a una clasificación genérica, sino al concurso de elementos espectaculares, vistosos, en la representación. Sobre el nexo entre espectacularidad y fantástico, véase más adelante, este propio texto.

por el elitismo autorial; al contrario, refrendada por su incesante y rentable incursión en los territorios no solo de la fantasía, sino también de la aventura, el romance, el suspense, etc.; ámbitos a los que, sintomáticamente, no han demostrado reparos en acudir –a veces en exclusiva– algunos de los más grandes, y personales, directores de la historia⁹.

Estos factores ayudan a explicar solo parcialmente la insuficiente aplicación del marco de lo fantástico a la arena teatral. Junto a ellos, cabe, a mi juicio, considerar otros de índole más profunda, vinculados a la naturaleza misma del modo. Según yo lo veo, el teatro, frente a cine y narrativa, demostraría una incompatibilidad esencial –pero relativa– con algunos de los principios semióticos y pragmáticos de lo fantástico y el terror. ¿A qué principios me refiero? Pues bien, sobre todo a tres: la ilusión de realidad, la narratividad y la recreación de la subjetividad.

2. LA ILUSIÓN DE REALIDAD

La mayoría de los teóricos de lo fantástico coincide en afirmar que, para que la irrupción de lo extraordinario surta el efecto deseado (de sorpresa, fascinación o, si viene acompañada de una amenaza efectiva o una representación monstruosa, horror), se hace necesario figurar un universo de tintes realistas, réplica del factual, donde la negación de la legalidad física se antoje tan impensable como en nuestro mundo (cfr., entre otros, Vax, 1960: 6; Todorov, 1980: 18; Roas, 2011: 14; De Beni, 2012: 36). A priori, uno pensaría que el teatro es el medio más apropiado para la generación de este simulacro. A diferencia de la literatura, no debe esforzarse por generar el barthesiano efecto de lo real, pues, como apunta García Barrientos (2001: 198), se erige a base de elementos tomados de la realidad, tangibles e inmediatamente perceptibles por los cinco sentidos. Otra cosa es su grado de inteligibilidad colocados sobre las tablas y sometidos al proceso de descodificación: en este sentido, pueden dar pábulo a la misma, o mayor, opacidad que la escritura, frustrando la confianza inicial del espectador. Así, los esfuerzos de este por reconstruir una diégesis consistente a partir de unos signos mínimos, a menudo dotados de un valor enteramente convencional, dan como resultado un pacto comunicativo mucho más frágil que el de la narrativa¹⁰. Al leer una novela, el lector evoca en su mente el orbe ficcional, proyectándose en un *escenario* imaginario, virtual; el espectador de teatro, en cambio, existe en dos dimensiones –una física, la otra etérea– y se ve obligado a desandar la senda cotidiana de interpretación de la realidad para otorgarle los significados concretos que esta adopta en la escena. La intrusión de lo real se presenta, pues, como

⁹ El mejor ejemplo es, sin duda, Hitchcock, pero también otros *auteurs* como Bergman, Kubrick o Polanski.

¹⁰ “Recuérdese, por ejemplo, la [reflexión] de Peter Brook relativa al déficit de realidad que implica el teatro frente al cine, lo cual exige un pacto comunicativo más fuerte con el espectador”, escribe al respecto Pérez Bowie (2004a: 578).

un lastre, antes que como una ventaja, para la recreación de un orbe ficcional realista.

Dicho proceso obtiene, en contraste, resultados óptimos en la pantalla. A ello me refería cuando hablaba de su capacidad para generar dobles perfectos de nuestro mundo: por mucho que, como el teatro, se base en la actuación, su figuración de la diégesis no tiene nada que ver. Aparte de que, al igual que el libro, la película se nos ofrece como un producto acabado, en el que existe un mundo con independencia de la mirada del público, el cine se asienta en una representación esencialmente icónica del universo imaginario, descifrable según los mismos patrones que empleamos en el día a día¹¹. Como dice Bazin (2008: 185): “La ilusión en el cine no se funda como en el teatro en las convenciones tácitamente admitidas por el público, sino, por el contrario, en el realismo innegable de lo que se le muestra”¹². Añade, además, lo siguiente: “El universo de la pantalla no puede yuxtaponerse al nuestro; lo sustituye necesariamente” (Bazin, 2008: 186); al revés, por tanto, de lo que ocurre en la escena, donde dos planos de realidad aspiran a una imposible síntesis. En sus reflexiones sobre lo fantástico teatral, De Beni (2012: 71-72) define esta dialéctica entre real y ficcional como lo “que puede desencadenar el efecto fantástico”:

Solo si el receptor reconoce su mundo (o, por lo menos, una situación en que están vigentes la lógica y el principio de coherencia) en lo que está leyendo o viendo se podrá sentir incómodo al descubrir un elemento anisotópico, que pone en tela de juicio su idea de lo real.

A mi entender, se trataría, no obstante, de un obstáculo, más que un aliciente, para la *suspensión de la incredulidad* que reclama toda forma de ficción, especialmente la fantástica. Una cosa es participar del juego de realidades que plantea la mimesis, y otra distinta ver cuestionado el edificio de la diégesis por la injerencia de la anodina realidad, la cual pone al descubierto el artificio. “Juego o celebración, el teatro por su esencia no puede confundirse con la naturaleza, bajo pena de disolverse y dejar de ser”, concluye Bazin (2008: 181). Respecto al terreno que nos interesa, es elocuente la postura de Pavis (1998: 204): “Probablemente porque parte de la irrealidad visible y, por lo tanto, no puede contraponer fácilmente lo natural y sobrenatural, el teatro, a diferencia de la narrativa y del cine,

¹¹ Una excepción a esta regla (o costumbre) sería la inacabada trilogía “Estados Unidos: tierra de oportunidades”, de Lars Von Trier, compuesta hasta ahora por *Dogville* (2003) y *Manderlay* (2005). La extrañeza causada por estas películas, suerte de ejercicio brechtiano de distanciamiento, confirma, en todo caso, la vigencia de la asociación entre cine y representación icónica. En cuanto al teatro, los intentos de ajustarse a un realismo como el del cine –el Teatro Libre de Antoine sería el mejor ejemplo– no hacen sino enfatizar aún más el artificio.

¹² Bazin es, como se sabe, un fervoroso defensor de la esencia realista del cine. En sus ensayos, habla del *mito del realismo*, que habría hecho factible el modo filmico. Sus posturas en este sentido han sido profundamente discutidas desde diferentes presupuestos. Sobre este otro asunto, cfr. el capítulo de Pérez Bowie (2008: 109-128) dedicado al realismo cinematográfico.

no ha generado grandes textos de literatura dramática fantástica”; y más aún la de Gubern, quien aparte de refrendar la postura aquí defendida –“Precisamente esta brutal veracidad física del teatro opone una «barrera de realismo» a la ilusión perceptiva” (Gubern y Prat, 1979: 17)–, aporta cinco razones¹³ por las que el exceso de realismo sobre las tablas y, en general, la interferencia con nuestro mundo obstaculizan la ilusión de realidad en la ficción¹⁴.

3. LA NARRATIVIDAD

A la primera limitación a la hora de recrear lo fantástico –ya no digamos de despertar la inquietud en el receptor– se une otra de menor relieve: la preeminencia del espectáculo y la actuación, en detrimento del aspecto narrativo. Este, como es sabido, constituye uno de los ingredientes esenciales del discurso fantástico y de terror, y no solo por sus orígenes y relación permanente con el mito¹⁵. Desde los cuentos susurrados al calor de hoguera, aun desde las recitaciones del aedo, existe un vínculo entre estas modalidades y el suspense, la expectación, derivados de la construcción narrativa. Como señala Todorov (1980: 65):

¹³ 1) “El actor real, al interpretar *in vivo*, eclipsa con la fuerza de su presencia al personaje interpretado”; 2) “La fuerza de la presencia física del actor tiende a subrayar hipertróficamente lo «convencional» de todas las convenciones escénicas”; 3) “La relación público-escenario, mediante la convención del «cuarto muro» [*sic*] omitido a través del que se observa la representación, enfatiza en el espectador la «conciencia del espectáculo»”; 4) “El escenario teatral es más ancho en la emboadura y se estrecha hacia el foro, mientras que en el cine casi siempre el primer término de la imagen es más estrecho que su fondo”; y 5) “El nivel de luminosidad de la sala, que impide aislar psicológicamente al espectador, contribuye a reforzar la «conciencia de espectáculo»” (Gubern y Prat, 1979: 17-18).

¹⁴ Parecidos recelos los encontramos en Checa (2009: 157), quien, tras defender “la idea de que también es posible técnicamente poner en escena piezas de toda índole”, no puede sino matizar su opinión: “De lo que ya no estaría tan seguro es de afirmar que los espectadores de teatro fantástico, de ciencia ficción o de terror puedan conseguir los mismos niveles de inmersión que encuentran los lectores en la Literatura o el Cine de estos géneros”.

¹⁵ Son muchos los autores que señalan la deuda (o mejor sería decir *afinidad*) de lo fantástico con los relatos mitológicos. De ellos tomaría el género (o modalidad) no solo la forma narrativa, sino también buena parte de su contenido, reinterpretándolo desde una postura de descreimiento religioso que, sin embargo, ha seguido concediéndole a estos discursos el poder de simbolizar diversas facetas del mundo, especialmente las ansiedades –los miedos– de la sociedad. No en vano, se habla de criaturas como el vampiro o el zombi como mitos modernos, acervo de una cultura popular que engazaría, en cierta medida, con el pensamiento anterior a la razón y la ciencia (carente, no obstante, de implicaciones trascendentes). Sobre esto, cfr. Bozzetto (2008), donde se indaga sobre la base mítica de lo fantástico y lo real maravilloso, y especialmente Gubern y Prat (1979: 49-171), donde se rastrean algunos de los mitos engendrados en la ficción terrorífica: Drácula, el hombre-lobo, Frankenstein, la momia y lo que se denomina “mujer rebelde”; mitos que, como se lee al comienzo de dicho ensayo, “resultan tan significativos para entender las neurosis, las frustraciones y los déficits colectivos de nuestra sociedad como lo resultan un dios de la lluvia o una diosa de la fecundidad en viejas culturas neolíticas” (Gubern y Prat, 1979: 11). De nuevo, el juicio de estos autores es parcialmente deudor del pensamiento de Lenne (1970).

Una novela corriente (no fantástica) [...] debe ser leída del comienzo hasta el final; pero si, por capricho, se lee el capítulo quinto antes del cuarto, la pérdida experimentada no es tan grande como si se tratara de un relato fantástico. Si se conoce de antemano el final de determinado relato, todo el juego resulta falseado, pues el lector no puede seguir paso a paso el proceso de identificación; esta es, precisamente, la primera condición del género.

La asociación del cine con la idea de trama es muy temprana: aunque inicialmente consagrado a la mostración de imágenes sin ilación argumental y pese a su dependencia de recursos propios de la escena, su paulatina subordinación a guiones previos –a menudo inspirados en novelas y cuentos populares– y, sobre todo, el descubrimiento del montaje filmico y sus posibilidades respecto a la elaboración del relato, habrían decantado su naturaleza mimética, más próxima, pese a las apariencias, al ámbito de la épica que al de la escena: “el cine pudo llegar a expresarse como medio autónomo cuando se desprendió de la teatralidad”, dice Pérez Bowie (2008: 153); “[...] En cambio, [...] la narratividad no ha resultado problemática porque el relato, aunque proveniente de la esfera literaria, se adaptaba perfectamente a la singularidad del medio”. El solo hecho de que buena parte de las herramientas para el análisis cinematográfico deriven de la narratología debería ser elocuente (cfr. Pérez Bowie, 2008: 31-50 y, en especial, Gaudreault y Jost, 1995).

Camino diferente ha seguido el teatro, que a pesar de haberse beneficiado también de este marco teórico –como demuestra la fructífera aplicación del modelo actancial (cfr. García Barrientos, 2001: 70-73)–, no ha dejado nunca de enfatizar su estrato espectacular y la especificidad señalada en la *Poética* de Aristóteles. Del mismo modo que la escena combina la palabra con otro tipo de signos, en su seno coexisten el relato de acontecimientos y la *performance* desligada de toda sintaxis narrativa, ajena a la fábula en cualquiera de sus acepciones. Los espectáculos llamados *posdramáticos* dan idea de hasta qué punto puede prescindir esta segunda dimensión de la épica y, en general, de la diégesis: apuntan los expertos que uno de los rasgos definitorios de este paradigma teatral es la renuncia a la ficcionalidad y, como consecuencia, al concepto narratológico de *acción*, sustituido por el de *situación* (Lehmann, 2006: 128). Tal inclinación debe ponerse en relación con lo que decía en el punto anterior, pero también con el que ahora me ocupa: la desarticulación de la diégesis lleva sin remisión a la imposibilidad de historias coherentes, protagonizadas por seres imaginarios y ubicadas en un espacio-tiempo figurado; de estas no quedan más que retazos, que vienen y van de manera irregular, por lo común limitadas a la palabra de los intérpretes, cuyas acciones remiten al *aquí y ahora* de las tablas, o sea al estrato performativo de la representación¹⁶.

¹⁶ Cornago Bernal (2001: 54-55) atribuye este hecho al “giro performativo experimentado en la cultura occidental del siglo XX”: giro del cual emana un enfoque que “focaliza el proceso de

Por supuesto, se trata de un ejemplo extremo: igual que en Occidente ha dominado la palabra durante gran parte de la historia del teatro, también preponderan las piezas con argumento, personajes y demás elementos propios de la narración¹⁷. Que el celuloide se revele más *conservador*, menos dado al experimento en sus opciones miméticas y más cómodo en la figuración de historias convencionales –*desproblematizadas*, en expresión de Pérez Bowie¹⁸–, no significa ni que la escena sea por esencia contraria a aquellas, ni que el cine no pueda – como hacen, con no poca frecuencia, la propia novela o el cuento– conjurar su parte narrativa: véase, si no, el cine experimental de los 60 en adelante, o la obra de cineastas visionarios como Tarkovski o Malick, donde la anécdota se ve reducida a la mínima expresión

Así considerado, no parece, pues, un problema tan difícil de soslayar como el otro que glosaba; cabría, además, discutir hasta qué punto es vital la intriga en lo fantástico, si, como demuestra el cine desde antiguo, y con especial intensidad en nuestra época, la imagen y el sonido juegan un papel decisivo en el desencadenamiento del que se supone primer efecto de lo fantástico: el miedo en todas sus gamas, sobre todo el horror¹⁹. Ya se sabe, por otro lado, la importancia que

realización física de la acción en un aquí y ahora, en detrimento de una perspectiva representacional que remitía la acción al plano de la ficción en el que se generaba un sentido más o menos unitario”. Con ello, la palabra *acción* adquiere un sentido concreto, físico, que nada tiene que ver con nociones como trama, intriga, etc.

¹⁷ De hecho, la tendencia solía ser definir el teatro en función del drama, es decir, del conflicto en torno al que se articula el desarrollo de una acción –“En un drama auténtico la situación solo constituye el punto de partida para la acción”, que decía Szondi (1994: 61)–, y contrariamente, reconocerle a la narrativa su posibilidad de renunciar a cualquier tipo de intriga. De acuerdo con Bazin (2008: 158), “una pieza [teatral] no podría dejar de ser «dramática», mientras que a una novela le está permitido serlo o no”. Es obvio que esta visión quedó atrás hace mucho tiempo; de ahí el prefijo *post* del nuevo paradigma: posterior a la visión de Szondi, pero también a la épica de Brecht (cfr. Lehmann, 2006: 29-45).

¹⁸ En su texto trata el investigador salmantino este conservadurismo en las adaptaciones filmicas de textos dramáticos: “Cuando el cine comercial, al servicio de públicos mayoritarios, se acerca al teatro lo hace, sobre todo, buscando historias atractivas que poner, con todo despliegue de medios, al alcance de sus fieles espectadores: por ello, salvo raras excepciones, ha renunciado a la adaptación de textos transgresores en los presupuestos de la mimesis naturalista, y cuando lo hace se limita a rescatar la historia contada y someterla a una narración «desproblematizada»” (Pérez Bowie, 2004b: 284). Ello apuntaría al signo popular de buena parte de las manifestaciones cinematográficas que comentaba más arriba; también a esa resistencia del discurso fílmico a renegar del sustrato narrativo en su vertiente menos arriesgada. Muy significativamente, alude Pérez Bowie a la traslación a la pantalla de *¡Ay, Carmela!*, con la ya referida eliminación del elemento sobrenatural y, sobre todo, la simplificación del componente metateatral (Pérez Bowie, 2004b: 286-289).

¹⁹ Ciertos críticos descreen de que todo lo fantástico, especialmente moderno, busque generar miedo. Entre ellos, destaca la figura de Jaime Alazraki, que, en sus estudios sobre Julio Cortázar, propone el término *neofantástico* para referirse a la modalidad en la que se insertaría el argentino. “Si lo fantástico es reconocible e identificable desde ese efecto que todos los críticos del género han definido como su rasgo distintivo, ¿cómo clasificar y nombrar aquellos relatos que contienen elementos fantásticos pero que no se proponen asaltarnos con algún miedo o terror?”, se pregunta

ostenta lo visual en el relato fantástico, tanto en el tradicional como en el moderno (De Beni, 2012: 60-61). Se diría, a la luz de este hecho, que lo plástico y espectacular son rasgos determinantes del género ¿Por qué entonces no ha logrado el teatro más preeminencia? ¿A qué apunta la postergación, pese a su inherente visualidad²⁰? Si comparamos la escena con el cine, se hace obvia la superioridad material de este. Pero, ¿qué hay de la narrativa? ¿En qué se fundan sus privilegios en lo fantástico? Aparte de su modo de construcción diegético, hay otro punto que comparte con el modo fílmico, y que en el teatral se enfrenta a restricciones de base, más profundas aún que el desequilibrio entre narrativo y espectacular: la posibilidad de figurar la subjetividad de los personajes, ya sea de forma genuina, ya a través de la focalización²¹.

4. LA RECREACIÓN DE LA SUBJETIVIDAD

El teatro puede ser definido como un proceso de semiosis intersubjetivo: para su existencia, es indispensable la mirada de un espectador; mientras que, como comentaba, la narrativa y el cine se construyen con independencia de ella, y la recepción es posterior a la enunciación, la representación escénica exige la copresencia de actores y audiencia. Entre ellos se produce una comunicación no condicionada por instancias mediadoras; en otras palabras, el espectador accede al mundo ficcional de manera directa, sin nada que le imponga a dónde mirar o qué ver; bien al contrario, es él (o ella) quien tiene la última palabra, quien decide si dar carta de existencia a lo que se pone ante sus ojos. Todo lo contrario que la narrativa o el cine: en ambos, la visión viene determinada por un agente interpuesto, el cual provee el acceso a la diégesis en unos términos estipulados única

Alazraki (2001: 272). Roas, sin embargo, es crítico con esta noción; como dice, Alazraki solo piensa en la vertiente gótica cuando habla de lo fantástico tradicional. Defiende, por otro lado, que, aunque en los relatos modernos se haya modulado el terror, no ha desaparecido la inquietud, especialmente en el lector. Así, dice: “lo que está ausente en un buen número de obras fantásticas contemporáneas es el miedo que experimentan los personajes, pero no la impresión inquietante sobre el receptor, el miedo metafísico” (Roas, 2011: 103). A mi entender, existe un fantástico sin terror, del mismo modo que hay un terror sin fantástico... y siempre ha sido así. Pero eso es otro asunto, explorado en otros foros (cfr. Carrera Garrido, 2015a).

²⁰ “Desde este punto de vista nada parecería más «teatral» [...] que lo fantástico”, dice Pasqualicchio (2012: 17).

²¹ Por supuesto, no son solo estos dos factores los que explican el protagonismo de la narrativa en la historia de lo fantástico. Entre otros que cabría citar, ocupa un lugar decisivo el peso que este discurso concede a la dinámica “dicho-no dicho”. La palabra, mejor que la imagen o el sonido, es capaz de recrear esta dialéctica de claroscuros, generando una incertidumbre de base en la representación, mientras que las tablas, admite De Beni (2012: 22), “pierde quizás en posibilidades de crear ambigüedades”. Para una reflexión sobre los deliberados silencios, vaguedades y contrasentidos del lenguaje en lo fantástico, cfr. el imprescindible trabajo de Campra, especialmente el último capítulo –“Una palabra en forma de trampa”–, donde leemos afirmaciones tan estimulantes como esta: “Cada significante es [...], al menos potencialmente, oscuro portador de significados perturbadores. No se trata de fórmulas mágicas: toda palabra posee, en cuanto nombra el mundo, un poder sobre lo nombrado” (2008: 184).

y exclusivamente por él mismo; está en nuestra mano desconfiar de sus disposiciones, pero, a la hora de la verdad, estamos sometidos a su imperio²². Me refiero, claro está, al narrador y al ojo de la cámara, respectivamente. El trabajo de reconstrucción semiológica que debemos llevar a cabo en el teatro, lo hacen ellos –el narrador y la cámara– por nosotros en esos otros modos; no solo eso: la necesidad de abandonar nuestra perspectiva abre la puerta a formas de identificación impensables en el teatro, casos de subjetividad genuina que sobre las tablas siempre entrañarán un grado de artificialidad, de mera convención, a causa de lo que García Barrientos (2001: 208) denomina “tensión dialéctica irreductible entre dos polos: la objetividad y la subjetividad, la identificación y el extrañamiento del público”²³.

Únicamente estirando el pacto ficcional que nos propone el teatro es dable aceptar que lo que vemos con nuestros ojos, en cuya codificación y desciframiento intervenimos activamente, no es sino lo que observa uno de los sujetos de la ficción... que, para mayor desconcierto, está ante nosotros (García Barrientos, 2001: 217-219). A ello juegan los efectos de inmersión de Buero Vallejo, en obras como *El sueño de la razón* (1970) o *Llegada de los dioses* (1971), o en el plano de lo fantástico, la pieza de Sastre sobre Poe, *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?* (1990), donde asistimos a las alucinaciones del protagonista. La focalización así entendida se sugiere mucho menos forzada en el cine y, sobre todo, en la narrativa. Parte de ello se debe a la radical alteridad del universo diegético; también a la posibilidad de, en un momento dado, asimilarnos por entero a la mirada del personaje, de ver literalmente lo que él o ella ven: es lo que Jost (1987: 23-24), partiendo de Genette y su sistema, llama *ocularización interna*. De tal eventualidad saca gran provecho el discurso de lo fantástico, donde la identificación desempeña un rol nuclear (tanto en términos psicoafectivos como puramente sensitivos): no por casualidad, buena parte de los cuentos de este tipo están contados en primera persona (Todorov, 1980: 60)²⁴. En cuanto al cine, es muy revelador lo que apunta Jackson (1986: 28):

²² “En el teatro el espectador ve el mundo ficticio directamente con sus propios ojos”, dice García Barrientos (2001: 208); “en el cine lo ve y en el relato lo imagina a través de una mediación subjetiva, de un «sujeto», en cuya mirada y en cuya voz, respectivamente, se sustenta enteramente el mundo en cuestión”.

²³ Tiene sentido, a este respecto, citar las siguientes palabras del misterioso autor al que Bazin llama “Rosenkrantz” –que podría ser un seudónimo del teórico alemán Siegfried Kracauer (Totaro, 2009)-, igualmente relacionadas con el problema anteriormente glosado: “Los personajes de la pantalla son de una manera natural objeto de identificación, mientras que los de la escena son más bien de oposición mental, porque su presencia efectiva les da una realidad objetiva y para convertirlos en objetos de un mundo imaginario la voluntad activa del espectador debe intervenir para hacer abstracción de su realidad física” (*apud* Bazin, 2008: 176).

²⁴ Sobre la eficacia de esta perspectiva en la narrativa fantástica dice Elia Barceló (2009: 27): “El narrador protagonista, en primera persona, homodiegético, produce una alta sensación de identificación con el lector, quien tiene la impresión de que un personaje se está dirigiendo directamente a él para contarle su historia. El lector confía inmediatamente en este tipo de narrador,

Lo fantástico problematiza la visión (¿es posible confiar en el ojo que ve?) y el lenguaje (¿es posible confiar en el “yo” que habla y registra?). Es interesante observar que en el traslado del género fantástico al cine, estos problemas se reenfocan en la visión del “ojo” de la cámara, que puede producir una combinación similar de registros objetivos o documentales, y una visión “subjetiva” sugerida a través de un personaje de la narración.

Desde luego, no hay apenas películas que se vehiculen enteramente a través de la mirada de uno de los personajes²⁵ –como sí hay, en cambio, muchísimas narraciones que lo hacen–: la mayoría combina la *ocularización interna primaria* –o sea, la subjetividad total– con el tipo secundario, donde la subjetivación de la imagen viene significada por la contextualización que establecen los diferentes planos de los personajes y sus miradas (Gaudreault y Jost, 1995: 143). Es esta alternancia lo que relativiza la artificialidad del fenómeno de identificación, lo que nos persuade de participar en el juego de percepciones y desconfiar de la que creíamos nuestra visión; y es que no solo es posible que esta sea ajena: también puede ocurrir que esté distorsionada, es decir, que lo que observamos no sea sino producto de una percepción infiel a la verdad objetiva. Un filme como *The Others* (2001) sirve de buena ilustración, tanto de esto último como de la naturalidad con la que se figura la alternancia en la pantalla: hasta el desenlace no somos conscientes de la subjetivación de la perspectiva, esto es, de la ocularización (y en este caso, también focalización²⁶). Cuando se produce la revelación, el receptor se siente desubicado, manipulado; así y todo, acepta la jugareta y se pliega a la resignificación del conjunto conforme a los nuevos parámetros; no se pregunta cómo puede haber vivido lo mismo que Grace si en (casi) todo momento la ha contemplado desde fuera, en lo que se sugería un entorno objetivo. La perplejidad que se esperaría de esta constatación se modula mediante la combinación de planos del todo subjetivos, donde las miradas de espectador y personaje se funden, con tomas externas, apoyadas, eso sí, en numerosos

adopta su punto de vista y no suele ocurrírsele que puede estar mintiendo; especialmente si no hay nada externo al narrador que corrobore la veracidad de sus afirmaciones”.

²⁵ Un ejemplo clásico sería *Lady in the Lake* (1947), de Robert Montgomery. Otro: *Une femme en Afrique* (1985), de Raymond Depardon (cfr. Gaudreault y Jost, 1995: 142-143). Dos más recientes, basados en la técnica popularizada en videojuegos como *Call of Duty* (2013-2015) –el llamado POV (*Point Of View*) o FPS (*First Person Shooter*)–, parecería indicar un auge de esta posibilidad: el primero –el cortometraje de Alexander Crews *Harbinger* (2015)– se nutre del mundo de H. P. Lovecraft (Gutiérrez Rodríguez, 2016); en cuanto al segundo –*Hardcore Henry* (2015), del ruso Ilya Naishuler–, se trata del primer largometraje enteramente construido según esta técnica (Hall, 2016). El escaso eco alcanzado por ambas propuestas pone en duda, no obstante, la continuidad de esta vía.

²⁶ Jost (1987) reserva el término genettiano *focalización* para referirse al conocimiento que comparten espectador y personaje, es decir al nivel cognitivo. En el caso de *The Others* –como en, por ejemplo, *Fight Club* (1999)– estaríamos ante un caso claro de focalización interna (Gaudreault y Jost, 1995: 149).

primeros planos del rostro del personaje interpretado por Nicole Kidman y de otros elementos que cimientan la contextualización.

Montaje y trabajo de cámara se alían, así pues, para naturalizar la identificación al máximo, tanto la cognitiva como la sensorial. Las estrategias puntuales no hacen, con todo, sino remitir a la subjetividad inherente al modo; por muy objetivista que se pretenda una película, siempre prevalecerá una mirada particular, un filtro que nos impide observar directamente el espacio diegético, que hace de nosotros lo que quiere y cuando quiere. A decir verdad, lo difícil en esta forma imitativa es, precisamente, recrear la objetividad pura: incluso si la ocularización tiende a cero, el plano remite “a un gran imaginador, cuya presencia puede ser más o menos evidenciada” (Gaudreault y Jost, 1995: 144). Muy otra es la circunstancia del teatro. Aun cuando, como dice Pérez Bowie (2004a: 583-584),

hoy en día resulta arriesgado definir lo teatral a partir de la ausencia absoluta de cualquier instancia mediadora porque el hecho de “poner ante los ojos” implica que la materia dramática ha debido sufrir un proceso de selección, primero en la composición del texto y luego en la elaboración de la puesta en escena²⁷,

lo cierto es que la usurpación de la mirada no es factible en la misma medida que lo es en la pantalla. En la puesta, dice el mismo autor, “el director de escena puede actuar sobre la dirección de la mirada del espectador mediante procedimientos de ostensión diversos (iluminación brutal, desplazamientos bruscos del actor, apariciones, etc.)” (Pérez Bowie, 2004a: 584). Así y todo, admite que “la fabricación de la mirada en el teatro es producto de un trabajo perceptivo del espectador en todos los momentos de la representación” (Pérez Bowie, 2004a: 584).

Ante tan palmaria limitación, el teatro opta bien por incorporar medios propios del cinematógrafo –con la manipulación de cámaras y la proyección de imágenes (sobre todo si lo que se figura es la imaginación o el delirio del personaje)–, bien por soluciones menos aparatosas, con frecuencia limitadas a la palabra. Sin salir del terreno fantasmal, tómese la adaptación que Stephen Mallatratt hizo de la novela *The Woman in Black* (1983), de Susan Hill, en 1987: nada sugiere en ella la identificación sensorial o siquiera cognitiva con ninguno de los sujetos; cuando la obra toca a su fin se demuestra, empero, que la mujer que ronda el escenario, y que se ha aparecido como la Mujer de Negro ante el

²⁷ García Barrientos (2001: 217) habla, por su lado, de esas situaciones en las que “la visión-objeto es claramente subjetiva y no podemos atribuirla claramente a un sujeto del mundo dramático”. Para dichos casos, propone el término “dramaturgo” (así, entre comillas), homologable al “gran imaginador” de Gaudreault y Jost, pero en ningún caso a “una instancia mediadora entre la visión dramática y el público, al modo de la voz del narrador en el relato o el ojo de la cámara en el cine” (García Barrientos, 2001: 34).

personaje que interpreta a Arthur Kipps, es solo percibida por este. Como se ve, el planteamiento es semejante al de *Amenábar*; la diferencia radica en el carácter meramente verbal de esta otra revelación: el efectista juego de planos y perspectivas que conforma el clímax de *The Others*, en el que se revela la naturaleza espectral de los habitantes de la casa, se sustituye por una sola línea de diálogo que apunta a la disparidad de las percepciones:

KIPPS: Sí desde luego; se lo ha aprendido como un profesional, pero... la mujer... 1a actriz. La mujer de negro. (*Pausa*) ¿Quién era? (*Pausa*) Lo ha preparado todo para que fuera una verdadera sorpresa... la ha hecho venir, representar el papel y... una joven. Con la cara ajada... ella...

Silencio. EL ACTOR *le observa horrorizado.*

EL ACTOR: ¿Una... joven?

KIPPS: ¿Sucede algo? Tiene mala cara.

Pausa.

EL ACTOR (*tras unos momentos*): Yo no he visto a ninguna joven.

Mientras las luces funden a oscuro, volvemos a oír, de forma rítmica, los golpes, pum, pum, pausa, pum, pum, pausa...

Oscuro (Hill y Mallatratt, 1999: 112)²⁸

En otras obras, el asunto se soluciona renunciando directamente a la subjetivación, o bien no aclarando cuándo se produce esta y cuándo no. Es lo que ocurre en la ya citada *¿Dónde estás, Ullalume, dónde estás?* La mayoría de sus pasajes y personajes son, a todas luces, emanaciones de la mente del personaje delirante. Sobre otros, en cambio, se cierne una duda razonable; de ello es, precisamente, de lo que extrae su eficacia como texto fantástico, y no solo alucinatorio u onírico (De Beni, 2012: 169, n. 48). Caso distinto sería la comedia del argentino Javier Daulte *¿Estás ahí?* (2004), con otro(s) aparecido(s) como protagonista(s). Parecería que aquí las cosas son más sencillas: los espectadores ven lo que el protagonista no ve, o sea, el fantasma de su novia recién fallecida. Aunque los dos están

²⁸ La versión de Mallatratt es, en cualquier caso, una más que interesante reflexión ya no solo sobre cómo trasladar lo fantástico a la escena, sino acerca de las limitaciones generales de la escena para figurar un entorno ficcional. Sobre las soluciones aportadas a tales restricciones, véase el siguiente diálogo, que mantienen los dos protagonistas al comienzo de su representación dentro de la representación: el verdadero Arthur Kipps se queja de que “[h]ay tantas cosas que no pueden representarse. ¿Cómo representaremos el perro, el mar, el camino... el caballo, la cales?; a lo que el actor encargado de encarnarle repone: “¡Con imaginación, Mr. Kipps! La nuestra y la del público” (Hill y Mallatratt, 1999: 34). En cuanto a las soluciones que el propio texto de Mallatratt aporta a la figuración teatral de lo fantástico, el citado Nicola Pasqualicchio habló de ello en una muy reciente charla, titulada “Una forma d’orrore specificamente teatrale: *The Woman in Black*” y ofrecida en el marco del III Congreso Internacional *Visiones de lo fantástico: “El horror y sus formas”*, el 29 de junio de 2017.

físicamente en la escena, se ha de asumir que el personaje de Fran observa moverse los objetos sin nada que los accione²⁹, y que no oye lo que nosotros percibimos perfectamente. Repárese en el esfuerzo de interpretación que esto supone, para actores y público; la cosa se complica otro grado cuando el espíritu de Ana se introduce en el cuerpo de una joven, que, según la acotación, debe ser interpretada por la misma actriz. Ahora Fran sí puede verla; en teoría, no obstante, se trata de otra persona, distinta al menos de la Ana viva, a la que nunca vemos en escena: el hecho de que Fran no la reconozca es indicativo. Parte del acierto de la obra reside, precisamente, en este equívoco, con efectos no tanto en los personajes –que, como digo, no reparan en la identidad de las dos mujeres– cuanto en el espectador, que de nuevo debe acomodar su interpretación, negando lo que le dicen sus sentidos.

Los problemas, de cualquier modo, no terminan ahí: aparte de Ana, hay otro fantasma –Claudio– al que no podemos ver ni oír. Ana sí lo percibe (pasado un rato; al principio todo sugiere que tampoco); no así Fran. ¿Quiere esto decir que nos identificamos con su perspectiva, después de todo? No, porque siendo así, tampoco veríamos a Ana. ¿A qué se debe, entonces, este obvio desequilibrio en la percepción? La obra no lo aclara³⁰. Todo parece, de hecho, apuntar a la arbitrariedad, incluso a la contradicción. Como dice García Barrientos (2015: 159) en su análisis de la obra: “Las convenciones que tiene que aceptar el público en este caso y que acepta sin dificultad y con agrado, entre sonrisas y carcajadas, son, en verdad, tremendas y sin pies ni cabeza”. Y respecto a la peculiaridad de la percepción (no solo visual; también auditiva): “Aunque sería la única explicación plausible, resulta claro [...] que las leyes de la visión no responden a la implantación de la perspectiva sensorial interna, o sea, del punto de vista subjetivo, de ningún personaje; ni siquiera a la implícita de un «dramaturgo»” (García Barrientos, 2015: 161).

²⁹Se aclara, eso sí, que, forzando la vista, le es posible distinguir el contorno del espectro. Leemos en una acotación: “*Están enfrentados. Fran hace el consabido esfuerzo con la vista intentando enfocar a Ana. Parece lograrlo*”. Así lo confirma él: “Ya te veo. Te estoy mirando”. La siguiente escena, en la que Fran intenta leer los labios de Ana, evidencia, no obstante, la precariedad de su visión (Daulte, 2007: 229-230).

³⁰Este planteamiento paradójico recuerda, hasta cierto punto, al de *L'intruse* (1890) de Maeterlinck, mencionado al comienzo. Al final de la obra “*un rayo de luna penetra por un rincón de las vidrieras y esparce aquí y allá fulgores extraños por la estancia*” (Maeterlinck, 1920: 314). No se aclara si los personajes lo ven –ya que nadie lo comenta–; diríase que el único que lo percibe es justo quien, en teoría, no está capacitado para ello: el abuelo ciego. Esto, que se antoja un imposible, no lo es tanto si tenemos en cuenta que solo él es sensible a la llegada de la muerte –la intrusa del título–, y que, inmediatamente después, escucha algo que se les escapa a los demás: “*Suenan las doce, y con la última campanada parece que se oiga muy vagamente un ruido como de alguien que se levanta a toda prisa*”, dice la acotación; y el abuelo exclama: “¿Quién se ha levantado?”: “No se ha levantado nadie”, le contestan los demás; y él insiste: “¿Alguien se ha levantado de la mesa!” (Maeterlinck, 1920: 314-315). Cuando menos, podemos afirmar con seguridad que se trata de un caso, no de ocularización, sino de lo que Gaudreault y Jost (1995: 144-147) llaman *auriculización*.

Desde la perspectiva de lo fantástico, y en lo que a la dinámica subjetividad/objetividad se refiere, el caso de *¿Estás ahí?* ilustra sobre las incertidumbres que implica no solo la representación escénica de un punto de vista particular, sino, en general, la recreación de lo sobrenatural como lo hacen cine y narrativa. Ello no obsta, ahora bien, para reconocer el partido que saca de estrategias propias de la escena –como la dialéctica dentro/fuera y, más cerca del terreno que nos interesa, entre lo visto y lo no visto–, siendo, pese a sus obvias (y seguramente intencionadas) incongruencias, una pieza emblemática del tratamiento específicamente teatral de lo fantástico. Prueba de esta especificidad –y su innegable eficacia– la aporta, en negativo, la versión cinematográfica, filmada en España en 2011 por Roberto Santiago. En ella se optó por eliminar parte de las complicaciones a las que me vengo refiriendo: así, por ejemplo, se ignoró la coincidencia física entre los personajes de Ana y Renata (la segunda mujer), que pasaron a ser interpretadas por dos actrices distintas. Pues bien, una decisión que parecería clarificar el planteamiento, hacerlo más digerible y comprensible, resultó, en cambio, en un empobrecimiento del conjunto. “[L]a adaptación acaba con las reglas del juego genuinamente dramático y en particular con lo que se ve y lo que no se ve, o sea, acaba con la obra misma”, dice García Barrientos (2015: 162); y es que, como concluye el mismo estudioso, “las reglas del juego cinematográfico son o tienen que ser otras” (García Barrientos, 2015: 162). Tal parece, a fin de cuentas: por mucho que el cine disponga de recursos impensables en las tablas, y que apenas presente problemas para la significación de la subjetividad, determinados juegos aún se escapan tanto a este como al resto de modos de imitación, potenciando la capacidad de sugestión del teatro –más acendrada que la de la pantalla– y abriendo la puerta hacia otras formas de figuración de lo fantástico.

De estas otras formas hay una que me interesa especialmente, y que tiene que ver con la vivencia del horror. La intrusión de lo real pone en jaque, como advertía, la diégesis; a la vez, no obstante, enfatiza la cercanía entre espectáculo y audiencia. Recurriendo a despliegues meramente visuales y explotando esta proximidad del espectador, es dable generar un estado de ansiedad inalcanzable en el cine. El mismo giro es aplicable al tema de la subjetividad: ¿por qué delegar el espanto en piel ajena cuando se puede experimentar en la propia? Si lo que falla es la identificación con los sujetos ficcionales, lo más recomendable parecería ser que el horror no se dirigiera a ellos, sino al espectador mismo. Interacción llevada al extremo, la disolución de barreras entre sala y escena es un recurso exclusivamente a disposición de la escena. En este caso, empero, no se trataría tanto de inquietud generada por la ruptura de lo real –lo que Roas (2011: 95-96) denomina *miedo metafísico* y que Lovecraft (2002: 129) estima ingrediente esencial del cuento de horror sobrenatural, distinguiéndolo del terror psíquico y macabro– cuanto del miedo ante la posibilidad de una agresión efectiva, con indepen-

dencia de la naturaleza ontológica de su agente (cfr. Shank, 1992: 176). La vacilación se produciría, así, fuera del coto ficcional o, en todo caso, en la confrontación de este con el espacio que ocupa el público, en principio impermeable a la diégesis o mundo de la ficción... pero no a su encarnación en las tablas³¹.

5. CONCLUSIONES

En resumen, lo fantástico encuentra, en general, mejor acomodo en el cine que en el teatro, a despecho de la inclinación trascendental de este y sus orígenes casi mágicos. Las razones son de diverso tipo. En este trabajo he privilegiado las de carácter formal –o sería mejor decir *modal*–; ninguna de ellas imposibilita el curso de lo extraordinario o el terror sobre las tablas; suponen, eso sí, trabas importantes. Me he detenido especialmente en el problema de la subjetividad. Para afrontarlo, la escena echa mano de expedientes que en el cine pierden gran parte de su sentido: aparte del ejemplo aportado por *¿Estás ahí?* –que hace, por así decirlo, de la necesidad virtud–, destaco otro, consistente en aprovechar la co-presencia de actores y público para involucrar al segundo en la representación y hacerle vivir en propia carne los desvelos de los protagonistas, a medio camino entre la simulación y la emoción genuina. En una obra convencional la solución se cifra en sustos puntuales, que más que maravillar o inquietar en el sentido de lo fantástico, agitan en un nivel eminentemente instintivo, como cuando en un callejón oscuro un extraño hace ademán de atacarnos. Con respecto a otras formas de teatralidad, existe otra alternativa donde, a mi juicio, el terror y lo fantástico adquieren su máxima realización: las casas del terror. Basadas en una constante ruptura de la cuarta pared, el *espectador* es absorbido íntegramente por la ficción y, no obligado a proyectarse en sujetos imaginarios, asume él mismo un rol (limitado, cabe añadir). Su actitud, entonces, se divide entre el desasosiego causado por los motivos fantásticos del recorrido, presentados discursiva y gráficamente, y la perspectiva de sufrir un ataque físico, derivada justamente de esa proximidad que cuestiona las barreras dimensionales³²; cercanía inédita para la

³¹ Una primera aproximación a este tema se encuentra en Carrera Garrido (2015b: 240-242). En cuanto a la dialéctica que arrastra en su seno el género terrorífico, entre lo físico y metafísico, cfr., aparte de las citadas reflexiones de Roas, el interesante artículo de Díaz Olmedo (2011). También el ya mencionado de Barceló (2005).

³² Cfr. el trabajo de Carrera Garrido (2014) sobre las casas del terror, donde reflexiona sobre la particular disposición del participante: enfrentado a una ficción que se nutre de motivos fantásticos, su intranquilidad emana, en última instancia, de la posibilidad de que lo que se presenta ante él no sea, después de todo, una charada; y no exactamente porque los hechos y criaturas sobrenaturales se revelen ciertos, sino porque tras las amenazas fingidas se agazapan peligros reales. En este sentido, se revierte lo que antes presentaba como una limitación (la intrusión de lo real en la representación); no a favor, aun así, del efecto fantástico –como proponía De Beni–, sino de la versión puramente instintiva del miedo. Remito, en este punto, a mi distinción entre el género fantástico y el terror (Carrera Garrido, 2015a y 2016: 86-88), a la que apuntan tales matices y que cabría desarrollar por extenso. En cuanto a las casas del terror y otros fenómenos similares, la bibliografía académica es escasísima; cfr., en todo caso, el trabajo de Ndalianis (2010), dedicado a

narrativa, y también para el cine. Porque como dice Pérez Bowie (2004a: 589), aunque el universo generado en este último “pued[a] parecer más real que la realidad”, en verdad “está a la vez hecho de la materia evanescente de nuestros sueños y resulta tan inaccesible como ellos”. En esta paradoja –también en el señalado paralelismo con los sueños– se cifra la propensión del cinematógrafo a lo fantástico, pero también sus límites respecto a una dinámica como la recién descrita, donde el teatro, por una vez, afirma su superioridad.

Bibliografía

- ALAZRAKI, Jaime (2001) “¿Qué es lo neofantástico?”, en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros, pp. 265-282.
- BARCELÓ, Elia (2005) “La literatura fantástica de terror: un género despreciado”, *Prima Littera. Revista de creación literaria*, Año IX, Número Gótico (Especial 1), pp. 42-47.
- (2009) “Reflexiones acerca de la elección del narrador en los textos fantásticos: estrategias y efectos”, en Teresa López-Pellisa y Fernando Ángel Moreno, eds., *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*, Madrid, Asociación cultural Xatafi y Universidad Carlos III de Madrid, pp. 18-39.
- BAZIN, André (2008) *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp.
- BIONDA, Romain (2014) “Le fantastique hante-t-il les études théâtrales? Histoire et théorie d’une disparition”, *Fabula-LhT*, 13 (“La bibliothèque des textes fantômes”), <http://www.fabula.org/lht/13/bionda.html> (10/12/2017).
- BOZZETTO, Roger (2008) “Literatura y crítica literaria”, *ConNotas. Revista de crítica y teoría literarias*, vol. VI, 11, pp. 167-187.
- CAILLOIS, Roger (1970) “Introducción”, en *Antología del cuento fantástico*, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 7-19.
- CAMPRA, Rosalba (2008) *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Madrid, Renacimiento.
- CARRERA GARRIDO, Miguel (2014) “Teatralidad y elementos fantásticos en las casas del terror”, *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, vol. 2, 2 (monográfico “Teatro fantástico. Siglos XX y XXI”), pp. 129-158, https://ddd.uab.cat/pub/brumal/brumal_a2014v2n2/brumal_a2014v2n2p129.pdf (10/12/2017).

la modalidad conocida como *dark rides* (es decir, los túneles cuyo recorrido se hace montado en un vehículo autoguiado).

- CARRERA GARRIDO, Miguel (2015a) "El terror sí tiene forma: delimitación de una categoría estética", en Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano (eds.), *Espejismos de la realidad. Percepciones de lo insólito en la literatura española (siglos XIX-XXI)*, León, Universidad de León, pp. 75-84.
- (2015b) "Escalofríos en la escena: limitaciones del terror teatral", en Urszula Aszyk, Karolina Kumor y Marta Piłat-Zuzankiewicz (eds.), *El teatro español como objeto de estudios a comienzos del siglo XXI*, Varsovia, Universidad de Varsovia, pp. 223-245.
- (2016) "Miedo, teatro y España: soluciones a una ecuación insólita", en Natalia Álvarez Méndez, Ana Abello Verano y Sergio Fernández Martínez (eds.), *Territorios de la imaginación. Poéticas ficcionales de lo insólito en España y México*, León, Universidad de León, pp. 83-102.
- CASTRO, Antonio (1990) "Entrevista a Carlos Saura: «Siempre he sido un hombre de imagen, pero también un literato frustrado»", *Dirigido Por*, 179, pp. 62-75.
- CHECA, Julio (2009) "Lo fantástico y el teatro español del siglo XX", en Teresa López-Pellisa y Fernando Ángel Moreno (eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*, Madrid, Asociación cultural Xatafi y Universidad Carlos III de Madrid, pp. 152-177.
- (2014) "Visiones de lo fantástico: personajes espectrales", en David Roas y Teresa López-Pellisa, eds., *Visiones de lo fantástico en la cultura española (1970-2012) (volumen II)*, Málaga, e.d.a. libros, pp. 229-248.
- COLMEIRO, José (2011) "¿Una nación de fantasmas?: apariciones, memoria histórica y olvido en la España posfranquista", *452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 4, pp. 17-35, http://www.452f.com/pdf/numero04/colmeiro/04_452f_mono_colmeiro_trad_es.pdf (10/12/2017).
- CORNAGO BERNAL, Óscar (2001) "Umbral neoestructuralistas del teatro posdramático: una poética de las presencias", *Gestos: teoría y práctica del teatro hispánico*, 32, 2001, pp. 47-74.
- DAULTE, Javier (2007) *Teatro*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor.
- DE BENI, Matteo (2012) *Lo fantástico en escena. Formas de lo imposible en el teatro español contemporáneo*, Pontevedra, Academia del Hispanismo.
- DÍAZ OLMEDO, Juan (2011) "Un posible futuro para la literatura de terror", *Hélice. Reflexiones críticas sobre ficción especulativa*, 13, pp. 23-27, http://www.revistahelice.com/revista/Helice_13.pdf (10/12/2017).

- DÍEZ MEDIAVILA, Antonio (1996) "Cine y teatro: suma y sigue", en Juan Antonio Ríos Carratalá y John Sanderson, eds., *Relaciones entre cine y literatura: un lenguaje común*, Alicante, Universidad de Alicante, pp. 19-29.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2001) *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*, Madrid, Síntesis.
- (2015) "Las reglas del juego: ver o no ver (Dramaturgia de ¿Estás ahí?)", en José Luis García Barrientos (dir.), *Análisis de la dramaturgia argentina actual*, Madrid, Ediciones Antígona, pp. 149-180.
- GARCÍA MANSO, Luisa (2014) "Los fantasmas en el teatro de Itziar Pascual: memoria y construcción identitaria", *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. II, 2 (monográfico "Teatro fantástico. Siglos XX y XXI"), pp. 87-107, <http://revistes.uab.cat/brumal/article/view/v2-n2-garciamanso/pdf-esp> (10/12/2017).
- GAUDREULT, André y François JOST (1995) *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona, Paidós.
- GÓMEZ ALONSO, Rafael (2002) "La comedia de magia como precedente del espectáculo filmico", *Historia y Comunicación Social*, 7, pp. 89-107, <http://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/viewFile/HICS0202110089A/19405> (10/12/2017).
- GONZÁLEZ BALLESTEROS, Antonio (2010) "Esbozo de una historia del teatro de la inquietante extrañeza", *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 131, pp. 65-73.
- GUBERN, Román y Joan PRAT (1979) *Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror*, Barcelona, Tusquets.
- GUTIÉRREZ RODRÍGUEZ, Emilio (2016) "Harbinger: Lovecraft en primera persona", *El Primo de Ridley Scott*, 12 de enero, <http://www.elprimoderidleyescott.es/harbinger-lovecraft-en-primera-persona/> (10/12/2017).
- HALL, Jacob (2016) "Hardcore Henry Trailer: Action Cinema Goes First-Person", *Film*, 10 de febrero, <http://www.slashfilm.com/hardcore-henry-trailer/> (10/12/2017).
- HILL, Susan y Stephen MALLATRATT (1999) *La mujer de negro*, Valencia, Universitat de València.
- INNES, Christopher (1981) *Holy Theatre. Ritual and the Avant Garde*, Nueva York, Press Syndicate of the University of Cambridge.
- JACKSON, Rosemary (1986) *Fantasy: literatura y subversión*, Buenos Aires, Catálogos.

- JOST, François (1987) *L'Oeil-caméra: entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- LABANYI, Jo (2007) "Memory and Modernity in Democratic Spain: The Difficulty of Coming to Terms with the Spanish Civil War", *Poetics Today*, 28.1, pp. 89-116.
- LATORRE, José María (1987) *El cine fantástico*, Madrid, Dirigido Por.
- LEHMANN, Hans-Thies (2006) *Postdramatic Theatre*, Oxford, Routledge.
- LENNE, Gérard (1970) *El cine "fantástico" y sus mitologías*, Barcelona, Anagrama.
- LOSILLA, Carlos (1993) *El cine de terror. Una introducción*, Paidós, Barcelona.
- LOVECRAFT, Howard Philips (2002) *El horror sobrenatural en la literatura*, Madrid, Alberto Santos Editor, pp. 125-233.
- MAETERLINCK, Maurice (1920) *La princesa Malena. La intrusa. Los ciegos*, Madrid, Renacimiento.
- NDALIANIS, Angela (2010) "Dark Rides, Hybrid Machines and the Horror Experience", en Ian Conrich (ed.), *Horror Zone. The Cultural Experience of Contemporary Horror Cinema*, Londres, I. B. Tauris & Co Ltd., pp. 11-26.
- ORDIZ ALONSO-COLLADA, Inés (2014) "Estrategias ficcionales de lo insólito: la literatura gótica frente a la literatura fantástica", *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, vol. 3, 6, pp. 138-168, http://www.badebec.org/badebec_6/sitio/pdf/dossier_alonso-collada.pdf (10/12/2017).
- PALACIOS, Jesús (2014) *Hollywood maldito*, Madrid, Valdemar.
- PASQUALICCHIO, Nicola (2012) "Prolegómenos a una investigación sobre teatro fantástico", *Pygmalión*, 4 (monográfico "Modalidades de lo fantástico teatral"), pp. 13-36.
- PAVIS, Patrice (1998) *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2004a) "Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial", *Arbor*, CLXXVII, 699-700, pp. 573-594.
- (2004b) "Las servidumbres naturalistas del cine (sobre algunas adaptaciones cinematográficas recientes de textos teatrales «problemáticos»", en Wilfried Floeck y María Francisca Vilches (eds.), *Teatro y Sociedad en la España actual*, Frankfurt am Main, Vervuert, pp. 283-302.
- (2008) *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

- RAMOS GAY, Ignacio (2009) "Ocularidad y testimonio criminal en el Grand-Guignol francés", *InterseXiones*, 2, pp. 169-182.
- ROAS, David (2011) *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de Espuma.
- SHANK, Theodore (1992) "The Shock of the Actual: Disrupting the Theatrical Illusion", en Patrick D. Murphy (ed.), *Staging the Impossible. The Fantastic Mode in Modern Drama*, Westport, Greenwood Press, pp. 169-181.
- SZONDI, Peter (1994) *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*, Barcelona, Destino.
- TODOROV, Tzvetan (1980) *Introducción a la literatura fantástica*, México D. F., Premia.
- TOTARO, Donato (2009) "What is a Good Translation? Bazin Revisited", *Offscreen*, Vol. 13, 2, http://offscreen.com/view/bazin_revisited (10/12/2017).
- VAX, Louis (1965) *Arte y literatura fantásticas*, Buenos Aires, Eudeba.

“La Biblioteca de Babel”: pertinencia de una lectura en imágenes

GERARDO CENTENERA TAPIA
Université Paris IV-Sorbonne

In a narrative text, the reader is forced to make choices all the time.
Umberto Eco, *Six Walks in the Fictional Woods*

1. LOS ESPACIOS EN BORGES Y EL PROBLEMA DE SU REPRESENTACIÓN

La distribución y geometría del espacio tiene gran importancia en distintos relatos de Borges. Por ejemplo, en “Los teólogos” (2005/1997: 41-54) resulta fundamental la geografía, sugerida por los viajes de los personajes y por la profusión de toponimia antigua. En “La muerte y la Brújula” (1995/1971: 147-163) la geografía urbana, así como la arquitectura de la quinta de Triste-le-Roy donde se desarrolla el desenlace. Encontramos la descripción de una ciudad inconcebible y también toponimia antigua en “El inmortal” (2005/1997: 7-31). Más arquitectura en “La casa de Asterión” (2005/1997: 77-81), donde se dan sólo algunos detalles para sugerir el laberinto y el estilo minoico; en cambio la prisión semiesférica de “La escritura del dios” (2005/1997: 133-141) se describe con gran precisión.

La escala arquitectónica, urbana y geográfica a veces se confunden, como en “Del rigor en la ciencia” (1967: 103) o “La parábola del palacio” (1967: 41-42). Nos ocuparemos aquí de “La Biblioteca de Babel” (1995/1971: 89-100), donde esta ambigüedad se extiende incluso a la escala cosmogónica, ya que el espacio arquitectónico descrito, la Biblioteca, se confunde con el Universo. En este caso la descripción es aparentemente muy precisa, pero en realidad la interpretación está lejos de ser unívoca. Como veremos aquí, las ambigüedades e incoherencias del relato han permitido a diferentes autores –arquitectos, matemáticos o artistas– dibujarla de maneras muy distintas.

El lector común se representa mentalmente los espacios descritos en la literatura, pero el artista que ha de ilustrar un texto –cuando pretende un reflejo fiel de éste más que una interpretación subjetiva o abstracta– se convierte en un tipo de lector particularmente atento a los detalles. Como hemos dicho, encontramos en el texto que nos ocupa ambigüedades e incoherencias que obligan a todo lector a tomar una decisión en un sentido o en otro. En el caso de un ilustrador, esta cuestión no puede ser omitida y se ve obligado a tomar partido de manera más acuciente. Antes de analizar cuáles son estos problemas y algunas de las soluciones propuestas, vale la pena mencionar un ejemplo tomado de otro universo literario, para volver a la “Biblioteca” con mejor perspectiva.

En el tercer capítulo del Génesis, la serpiente induce a Eva a comer una fruta del Árbol del Conocimiento. La serpiente puede hablar y el lector lo acepta, en función del pacto ficcional que ha asumido, pero imagina que, por todo lo demás, la serpiente se parece a las que él conoce del mundo real, aplicando –en términos de Eco– su “competencia enciclopédica” (1996: 104, etc.). Sin embargo, al llegar al versículo 14, el lector se ve obligado a revisar estas certezas, ya que Yahveh castiga a la serpiente con la maldición de arrastrarse sobre su vientre. Quizá muchos lectores, apremiados por la urgencia de averiguar qué será de Eva y su compañero fuera del Jardín, pasen rápidamente al capítulo cuarto, pero el artista que quiera representar gráficamente el episodio no puede ignorar el problema: si la serpiente antes no se arrastraba ¿cómo se desplazaba?

Muy a menudo los artistas han eludido la cuestión representando a la serpiente encaramada en el árbol, pero hay muchas otras soluciones: en equilibrio sobre la punta de la cola (como en la *Biblia Pauperum* –figura uno– o en las pinturas murales de la abadía de Saint-Savin et Sain Cyprien) rodeando el cuerpo de Eva (como en William Blake –figura dos– o en “La tentación de Eva” de Jean-Baptiste Marie) añadiendo patas al ofidio (como en el “Tríptico del Juicio Final” del Bosco conservado en la Academia de Bellas Artes de Viena o en “La caída del hombre” de Hugo van der Goes –figura tres) ¡o incluso alas! (como en el parteluz de la puerta Norte de Notre-Dame de París –figura cuatro) y un largo etcétera.



fig. 1. Detalle de *Biblia Pauperum* (PD)

fig. 2. William Blake “La tentación y caída de Eva” (PD).

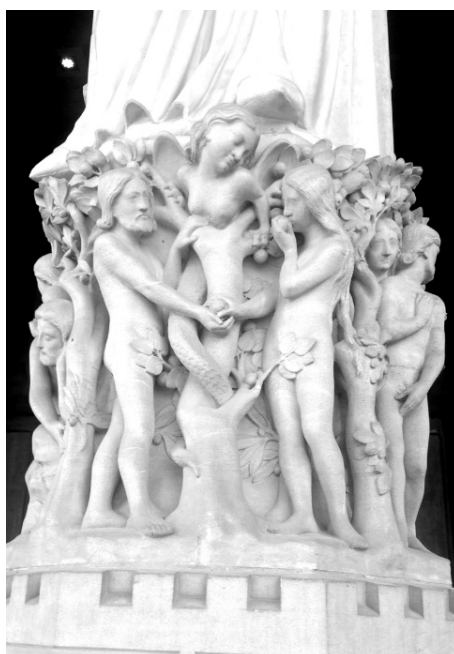


fig. 3. “La caída del hombre” de Van der Goes (PD)

fig. 4. Parteluz de Notre-Dame de París (fotografía del autor).

Las operaciones encomendadas al lector han sido muy estudiadas: hemos visto aquí dos ejemplos –suplir lagunas informativas del texto y la revisión del pacto ficcional en función de nuevos datos– con el fin de ilustrar cómo pueden traducirse gráficamente. Veamos ahora las operaciones que necesita el lector de “La Biblioteca de Babel” para representarse dicha biblioteca.

2. DESCRIPCIÓN DE LA BIBLIOTECA Y LOS PROBLEMAS QUE SUSCITA

2.1. Elementos descriptivos

Citamos a continuación los elementos descriptivos con los que contamos, tomados del relato, y unas pistas que encontramos fuera del texto. La mayor parte de estos elementos los encontramos en el primer párrafo:

El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas. Desde cualquier hexágono, se ven los pisos inferiores y superiores: interminablemente. La distribución de las galerías es invariable. Veinte anaqueles, a cinco largos anaqueles por lado, cubren todos los lados menos dos; su altura, que es la de los pisos, excede apenas la de un bibliotecario normal. Una de las caras libres da a un angosto zaguán, que desemboca en otra galería, idéntica a la primera y a todas. A izquierda y a derecha del zaguán hay dos gabinetes minúsculos. Uno permite

dormir de pie; otro, satisfacer las necesidades fecales. Por ahí pasa la escalera espiral, que se abisma y se eleva hacia lo remoto. En el zaguán hay un espejo [...] La luz procede de unas frutas esféricas que llevan el nombre de lámparas. Hay dos en cada hexágono: transversales. La luz que emiten es insuficiente, incesante.

Según esto, la Biblioteca es una estructura formada por un número muy limitado de elementos que se repiten. Se insiste en esta idea en otros lugares: de manera particularmente sintética en “el universo, con su elegante dotación de anaqueles, de tomos enigmáticos, de infatigables escaleras para el viajero y de letrinas para el bibliotecario sentado, sólo puede ser obra de un dios”.

Se detalla así la composición de las cámaras hexagonales:

A cada uno de los muros de cada hexágono corresponden cinco anaqueles; cada anaquel encierra treinta y dos libros de formato uniforme; cada libro es de cuatrocientas diez páginas; cada página, de cuarenta renglones, cada renglón, de unas ochenta letras de color negro. También hay letras en el dorso de cada libro; esas letras no indican o prefiguran lo que dirán las páginas.

También es importante la idea del viaje: influye en la representación del espacio, ya que implica que es posible desplazarse en todas las direcciones del espacio:

“La Biblioteca es una esfera cuyo centro cabal es cualquier hexágono, cuya circunferencia es inaccesible”

[...]

he viajado muchas noches por corredores y escaleras pulidas

[...]

unas millas a la derecha la lengua es dialectal y [...] noventa pisos más arriba, es incomprensible

[...]

Durante un siglo [los seguidores de cierta superstición] fatigaron en vano los más diversos rumbos

[...]

Añadimos un testimonio de Borges sobre la concepción de la geometría de la Biblioteca que nos será muy útil, si bien habrá que mirarlo con las precauciones necesarias siempre que un autor habla de su propia obra:

Al principio pensé en una serie de círculos... digamos que el círculo da la impresión de que es difícil orientarse [...] Pero los círculos dejan entre ellos espacios que me molestaban [...] muy pronto me decidí por los hexágonos, que pueden acoplarse los unos a los otros sin intervención de otras figuras. A continuación añadí las escaleras, los corredores, las letrinas [...] es una estructura que puede crecer indefinida o infinitamente (Grau, 1989: 73).

La importancia del hexágono se subraya dentro del texto “Los idealistas arguyen que las salas hexagonales son una forma necesaria del espacio absoluto o, por lo menos, de nuestra intuición del espacio. Razonan que es inconcebible una sala triangular o pentagonal”.

No tenemos espacio aquí para justificar la elección de la edición del texto escogida para el estudio¹, pero un apunte ecdótico es también útil, ya que confirma las declaraciones reproducidas más arriba. En la edición *princeps* (1941) la habitación hexagonal tiene cinco paredes cubiertas de anaqueles y una libre que da al zaguán; a partir de la de Emecé (1956) las paredes con anaqueles son sólo cuatro: se interpreta el cambio como la intención de dar dos salidas a cada hexágono, lo que permitiría a la Biblioteca extenderse en todas las direcciones del plano indefinidamente. La superposición de pisos la extiende en el eje vertical. Según la descripción de la edición del 41, cada piso tendría sólo un zaguán con hexágonos alrededor, formando una delgada torre. La corrección aumenta el efecto laberíntico y de infinitud y es coherente con los fragmentos que hemos señalado, referentes al viaje en todas direcciones.

2.2. Descripción sistemática

A continuación, basándonos en los datos recogidos más arriba, recopilamos las instrucciones que se deberían seguir para representar la Biblioteca. Además de las instrucciones “obligatorias”, es decir, explicitadas por el texto, añadimos entre corchetes otras que, sin ser explícitas, se podrían inferir de manera más o menos evidente:

1. Una cámara hexagonal (con todo lo que contiene) más un zaguán (con lo que contiene y sus anexos) forman una unidad: la llamaremos “módulo”.
2. Cada piso está formado por la repetición de estos módulos. Cada uno se ensambla a los adyacentes [extendiéndose en todas las direcciones del plano horizontal sin dejar espacios entre ellos; por consiguiente, el plano de cada piso se estructura como una teselación]. [Los módulos están comunicados de manera que es posible viajar desde uno dado a cualquier otro (no hay módulos o grupos de módulos aislados)].
3. Pisos idénticos, aparentemente en número infinito hacia arriba y hacia abajo desde el punto de vista del observador, extienden la construcción en el eje vertical.
4. Cada habitación de planta hexagonal tiene cuatro de sus seis paredes cubiertas de anaqueles con libros. Estos muebles llegan hasta el techo, de poca altura. En las dos paredes restantes se abren accesos a los espacios

¹ Se sigue fundamentalmente el texto de *Obras completas* (1974: 465-471), excluyendo la errata de “finales” por “fecales” en el duodécimo renglón. También se han compulsado 1941, 1944, 1956 y 1971, entre otras ediciones.

adyacentes [sólo se explicita que una de ellas da a un zaguán, pero ha de haber dos entradas para hacer posible el movimiento en varias direcciones del plano. No obstante, persiste una ambigüedad: la segunda puerta podría dar a otro zaguán o directamente a otro hexágono. Tampoco se nos dice en qué caras del hexágono están las paredes con salida y en cuáles las paredes con anaqueles]. Dos vanos situados respectivamente en el centro del suelo y del techo de la cámara, forman “vastos pozos de ventilación” que permiten ver los pisos superiores e inferiores hasta donde alcanza la vista. Una baranda bajísima rodea el vano del suelo. La iluminación procede de dos débiles lámparas esféricas; se nos dice que son “transversales” [por lo que, a falta de referencias más precisas, debemos suponer que cuelgan a lo largo de alguna de las nueve diagonales que se pueden trazar en un hexágono].

5. A cada lado del zaguán hay una letrina y un espacio para dormir de pie. También contiene un espejo y una escalera en espiral que comunica los pisos de la Biblioteca.
6. Distribución de los anaqueles: 5 por pared, 32 libros por anaquel, 420 páginas por libro, 40 renglones por libro, 80 símbolos por renglón (es decir; 160 libros por pared, 640 libros por módulo).

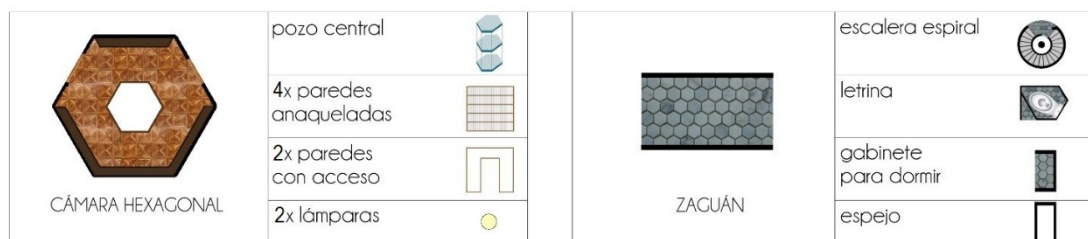


fig. 5. Elementos que constituyen la Biblioteca

De manera que la Biblioteca está compuesta de manera muy sencilla: un número muy limitado de elementos se repiten. Esta sencillez es fundamental; la idea de que en un laberinto ha de primar la economía es recurrente en Borges: se explicita teóricamente en el ensayo “Laberintos” (2001: 158-160)² y en boca de personajes en relatos como “Los dos reyes y los dos laberintos” (2005/1997: 157-

² El laberinto ideal sería un camino recto y despejado de una longitud de cien pasos, donde se produjera el extravío por alguna razón psicológica. No lo conoceremos en esta tierra, pero cuanto más se aproxime nuestro dibujo a ese arquetipo clásico y menos a un mero caos arbitrario de líneas rotas, tanto mejor”. Borges reseña apócrifamente una monografía de un supuesto Thomas Ingram. Originalmente en *Obra; Revista Mensual Ilustrada*, Buenos Aires, Año I, N° 3, febrero de 1936. En el artículo se interpola el relato “Los dos reyes y los dos laberintos”, que volverá a publicar en *El Hogar* el 16 de junio del 39 (1986: 329-330) que retomará en 1946 (n.º 5, mayo) en *Los anales de Buenos Aires*, en *El Aleph*, a partir de su segunda edición, en Losada, 1952 (2005/1997: 157-158) y finalmente en la antología *Cuentos breves y extraordinarios* de 1955 .

158)³ y en “La muerte y la brújula” (1995/1971: 147-163)⁴. La economía en el laberinto tiene dos funciones; una estilística y otra práctica. La práctica reside en el escamoteo de detalles que sirvan de punto de referencia para orientarse. La estilística aspira a una belleza clásica, sintética. Admite un paralelo con la sobriedad clásica que el autor pretende en la escritura, como evolución del barroquismo que atribuye a la juventud. Lo formula así en el prólogo de *El otro, el mismo*: “Es curiosa la suerte del escritor. Al principio es barroco, vanidosamente barroco, y al cabo de los años puede lograr, si son favorables los astros, no la sencillez, que no es nada, sino la modesta y secreta complejidad” (1998b: 75). De manera similar, el laberinto de una sola línea que sugiere Lönnrot en “La muerte y la brújula” (1995/1971: 162-163) pretende perfeccionar el de cuatro de Scharlach; el simple desierto del rey de Arabia pretende superar al intrincado laberinto del rey de Babilonia en “Los dos reyes y los dos laberintos” (2005/1997: 157-158).

Esta elegancia, que hemos llamado clásica, es también propia de las matemáticas⁵. La combinatoria como método de creación es otro tema recurrente en la producción borgiana: la idea de un número reducido de elementos cuya combinación permite resultados muy complejos se puede aplicar también a las letras del alfabeto, que podrían configurar cualquier texto posible. Si bien este tema se menciona en varias ocasiones en la obra de Borges, resulta particularmente didáctico el ensayo “La biblioteca total” (1999: 24-27), ya que se trata fundamentalmente de una relación de las ocasiones en las que esta idea ha aparecido en la historia. Naturalmente, es también el procedimiento que explica los textos de la Biblioteca: los libros son laberintos de palabras dentro del arquitectónico, ambos formados por combinación de elementos simples y limitados. Pero existe una diferencia mayor: los módulos se repiten siguiendo una secuencia invariable, mientras que las letras agotan las posibilidades de combinación.

2.3. Problemas en la descripción

Existen ambigüedades en la descripción, algunas ya mencionadas, que podrían dar lugar a lecturas divergentes, como la posición de las lámparas o del espejo. Resultan más importantes las que afectan a la disposición arquitectónica del conjunto: la distribución de los accesos en las cámaras hexagonales, dónde comunica el segundo de ellos, etc. Las posibilidades de distribuir los accesos quedan

³ “En Babilonia me quisiste perder en un laberinto de bronce con muchas escaleras, puertas y muros; ahora el Poderoso ha tenido a bien que te muestre el mío, donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que te vedan el paso” (2005/1997: 158).

⁴ “En su laberinto sobran tres líneas –dijo por fin–. Yo sé de un laberinto griego que es una línea única, recta” (1995/1971: 162).

⁵ Lo ha observado igualmente Guillermo Martínez (2007: 61).

limitadas por el peligro de crear laberintos unicursales –es decir, de un solo recorrido, sin bifurcaciones– o enclaves aislados del resto de la estructura. Ni los unos ni los otros se excluyen explícitamente en el texto, si bien la constante referencia al viaje en diferentes direcciones así lo sugiere y así también lo han entendido la mayor parte de los autores que han intentado una representación gráfica de la Biblioteca, aunque no todos: el matemático Goldbloom Bloch (2008) explora a fondo tanto las posibilidades de crear enclaves cerrados como laberintos unicursales, y las refuta. En cambio, diversos artistas se han decantado en sus representaciones por un laberinto unicursal; es el caso del ilustrador y especialista en laberintos Philippe Fassier (1989), y del cineasta argentino Tristán Bauer quien, en el episodio dedicado a este relato de su largometraje *Los libros y la noche* (1999), representa esa variedad de Biblioteca.

No obstante, lo más problemático resulta el trazado de la planta del módulo. Aunque lo cierto es que no se explicita en el texto que la Biblioteca optimice el espacio de manera que no queden espacios entre los módulos, muchos lectores reciben esa impresión –como tendremos ocasión de probar más adelante– por otro lado, queda confirmada por la declaración de Borges que hemos visto más arriba “Al principio pensé en una serie de círculos [...] Pero los círculos dejan entre ellos espacios que me molestaban [...] muy pronto me decidí por los hexágonos, que pueden acoplarse los unos a los otros sin intervención de otras figuras”. Borges hace alusión aquí a la conjetura del panal de abeja. Desde la antigüedad –ya lo menciona Marco Terencio Varrón en su libro sobre agricultura y Pappus de Alejandría en el prefacio a su libro V (citados por Hales, 2001: 1)– se considera que la manera óptima de hacer la teselación regular de un plano –es decir, de dividir una superficie en regiones con la misma área y el menor perímetro total– es con hexágonos, a la manera de un panal de abeja. Efectivamente, esta conjetura ha sido probada recientemente (Hales, 2001), por lo que podemos llamarla ya “teorema del panal”. Si la idea original de cámaras redondas se relacionaba, según la declaración de Borges ya citada, con el primero de los dos principios fundamentales de un laberinto – la inexistencia de puntos de referencia– el segundo, la economía, lleva al hexágono.

Pero prosigue Borges “A continuación añadí las escaleras, los corredores, las letrinas [...] es una estructura que puede crecer indefinida o infinitamente”. La posibilidad de ampliar la biblioteca indefinidamente es coherente con el teselado hexagonal y el concepto modular que subyace: sin embargo el añadido de corredores, escaleras, etc. lo destruye por completo. La necesidad de integrar el zaguán y sus anexos (letrina, gabinete de dormir y escalera) de manera coherente es el problema que más quebraderos de cabeza ha dado a quienes han intentado reconstruir la Biblioteca y es en el que nos vamos a centrar.

3. SOLUCIONES PROPUESTAS POR DIFERENTES AUTORES

Diferentes autores se han ocupado con rigor de la cuestión; nos centraremos particularmente en las soluciones propuestas por el mencionado matemático Goldbloom Bloch (2008), así como los arquitectos Cristina Grau (1989), Antonio Toca Fernández (2009) y el grupo de diseño y arquitectura Monobloque, de Clemes Helmke y Dorothee Billard (2007). Sus modelos resultan muy diferentes y representan una buena muestra de las posibilidades, ya que otros autores llegan a soluciones que, si no idénticas, podríamos considerarlas variantes de las que vamos a ver aquí.

Dado que una vez añadido el zaguán y sus anexos a la cámara hexagonal es difícil, cuando no imposible, que el plano de la Biblioteca sea una retícula en panal, los diversos autores han optado por transgredir alguna de las “reglas” que hemos visto más arriba.

Goldbloom Bloch opta por insertar los gabinetes en los muros, a modo de hornacinas. La escalera se sitúa en medio del corredor; la longitud de éste es el espesor de los muros, como se observa en la figura seis⁶.

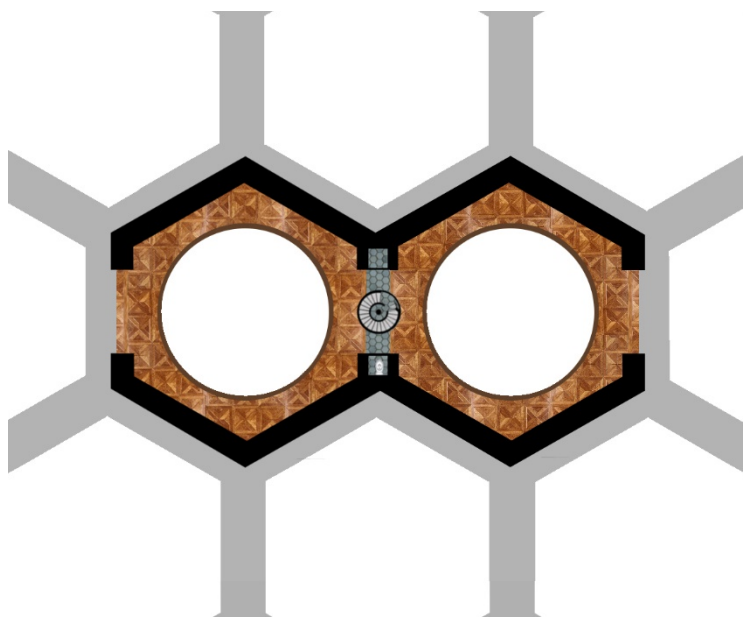


fig. 6. Imagen creada por el autor siguiendo las propuestas de Goldbloom Bloch

⁶ Cada autor que ha tratado la cuestión elabora sus propios esquemas; para ello utilizan diferentes métodos de representación (planta, cónica, isométrico, etc.). Hemos creído oportuno hacer nuestros propios esquemas (siguiendo siempre fielmente los criterios de cada autor) para unificar el modo de representación –en planta, por su sencillez– y de este modo hacer más clara la comparación. También se evita así cualquier problema de derechos de reproducción. Para identificar los elementos de los esquemas, pueden servirse de la figura cinco como leyenda.

La gran ventaja de la propuesta de Bolch es que no renuncia a la planta en teselado hexagonal, ya que todos los elementos discordantes quedan imbuidos en los muros. No obstante, cabe objetar que el grosor de los muros no hace más que disimular que no es un auténtico teselado regular. En efecto: si Borges hubiera imaginado muros así de gruesos, no hubiera tenido problema para inscribir en el interior de cada cámara una biblioteca circular (figura 7), como había sido, según el testimonio que hemos visto, su idea original, sin necesidad de recurrir a cámaras de seis caras.

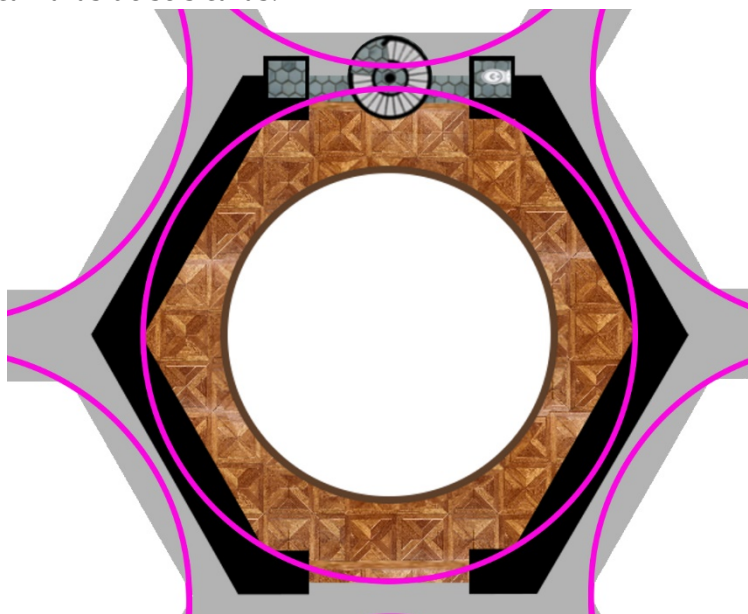


fig. 7. Círculo inscrito en la planta de Goldbloom Bloch, para probar que hay espacio suficiente en los muros como para crear una superficie continua

La propuesta de Bloch se inscribe en un apasionante y ambicioso trabajo sobre las implicaciones matemáticas de la Biblioteca. El ilustrador Andrew DeGraff (2015) llega a una hipótesis similar en su serie de mapas de lugares literarios.

Otra propuesta que no renuncia a la planta de panal es la de Toca Fernández, quien se toma la libertad de imaginar el zaguán como un hexágono más. Los hexágonos “zaguán” tienen en el centro, en lugar del pozo de ventilación con el que cuentan las cámaras con libros, la escalera en espiral. Tienen un acceso en cada una de las seis paredes. Los gabinetes anexos quedan a cada lado de cada acceso, por lo que habría doce gabinetes en cada zaguán: esto nos obliga a leer la descripción “A izquierda y a derecha del zaguán hay dos gabinetes minúsculos” como “a izquierda y a derecha de cada una de las seis entradas del zaguán hay dos gabinetes minúsculos, con lo que suman doce”. Una interpretación quizá algo forzada, pero que el texto admite.

Una valiosa observación de Toca Fernández es que las juntas de las paredes anaqueladas han de dejar, necesariamente, un espacio entre ellas, lo que echaría por tierra la premisa del plano dividido con la economía del panel. El arquitecto mexicano soluciona elegantemente este problema, atribuyendo estos espacios a las vigas que han de sostener el conjunto (las destacamos en nuestro esquema de la figura ocho en fucsia).

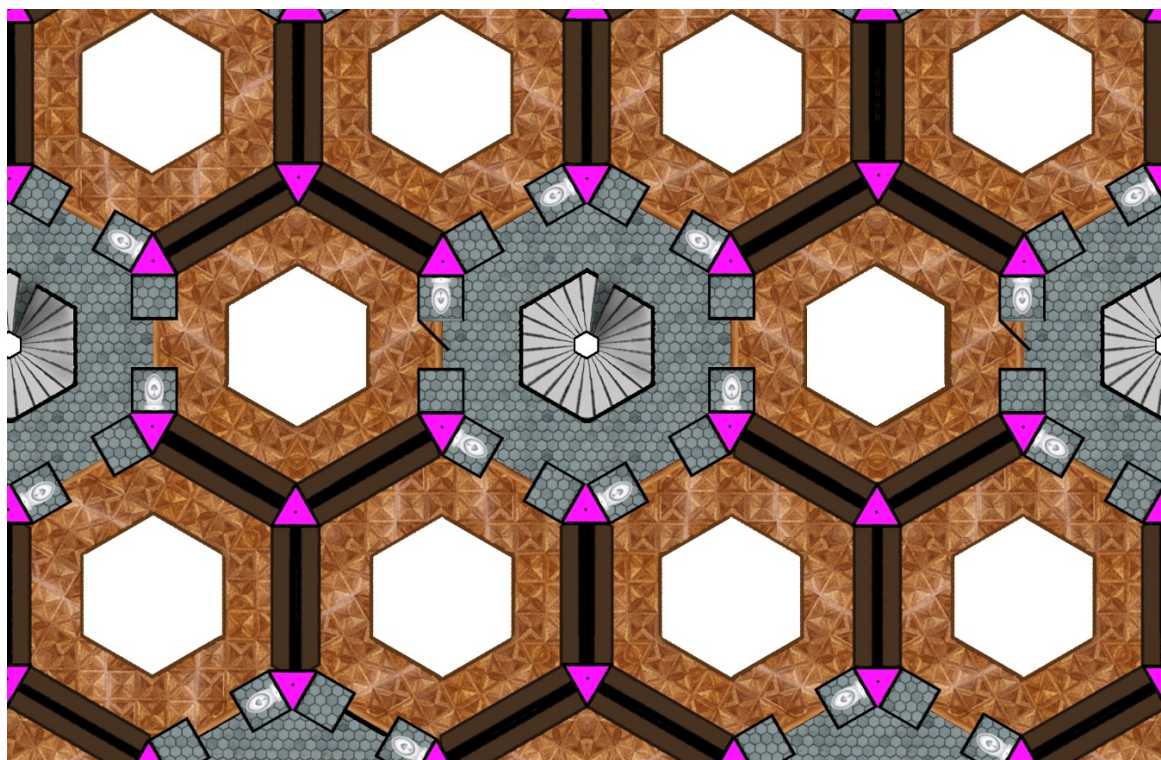


fig. 8. Planta dibujada por el autor siguiendo las propuestas de Toca Fernández

Si aceptamos estos zaguanes de estructura radial, la gran ventaja del modelo es que nos permite ceñirnos honestamente al teselado hexagonal. Otros artistas han llegado a soluciones similares, como el arquitecto británico Alex Warren (2011: web).

La planta en colmena se infiere del texto por la forma de las cámaras con libros y porque se nos induce a pensar que el espacio de la Biblioteca coincide con todo el espacio. Además, esta sugestión queda confirmada por las declaraciones del autor que hemos citado. Sin embargo, lo cierto es que no se explicita en el relato que la estructura sea tal, lo que permite a otros autores renunciar al teselado hexagonal para poder conservar intactos otros aspectos de la descripción.

En el módulo de Monobloque, un zaguán –que fácilmente podríamos identificar con el “estrecho corredor” del texto– une los hexágonos. En dicho zaguán, el gabinete dormitorio queda anexo a un lado, al otro, la escalera espiral. La

letrina se oculta en un hueco central que deja la escalera. Los módulos no se encajan unos en otros sin dejar espacio entre ellos, como ocurría en los modelos que hemos descrito hasta ahora. La Biblioteca, vista desde el exterior, parecería formada por torres separadas por vanos y comunicadas por galerías. Esta alternativa también se puede defender: como hemos dicho, no se explicita en el texto mismo que el empleo del espacio sea óptimo. Todo lo que sabemos de ese universo nos lo cuenta un narrador intradieético y el habitante de la Biblioteca seguramente no tendría conciencia de la existencia de esos huecos, visibles sólo desde el exterior. Esta premisa permite también empotrar los anaqueles, de manera que, desde el exterior, se verían sobresalir de las paredes del prisma hexagonal (figura nueve).

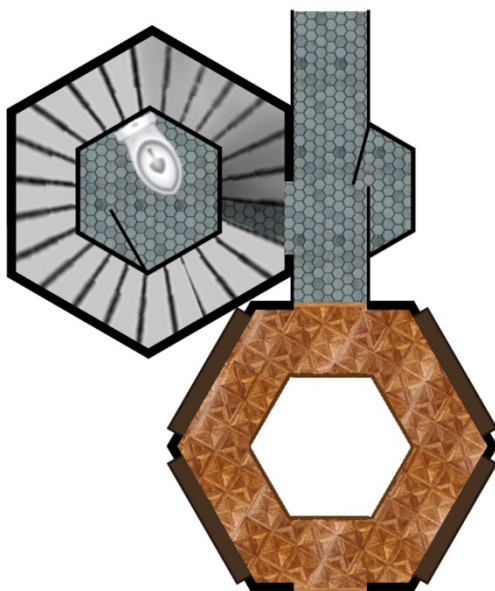


fig. 9. Planta dibujada por el autor siguiendo las propuestas de Clemens Helmke y Dorothee Billard

Permitir espacios entre los módulos da mucha libertad al diseñador; sin duda por ello es uno de los caminos más explorados: también lo vemos, por ejemplo, en el citado artista Philippe Fassier (1989) o en el proyecto “Fairy Tale Architecture: The Library of Babel” de la plataforma Rice+Lipka Architects (2016: web).

Por último, vemos la propuesta de Cristina Grau (1989: 65-84). Hay que aclarar que no se trata de un trabajo tan pormenorizado como los anteriores (se permite algunas ambigüedades) ya que su pretensión era fundamentalmente ilustrar la diferencia entre la edición del 41 y la del 44. No obstante, aporta un punto de vista que merece la pena señalarse: renuncia a la teselación hexagonal, pero no a un uso óptimo del espacio. La solución es teselar la planta con una

combinación de polígonos diversos, a la manera algunos grabados de Escher. Grau combina hexágonos irregulares –las cámaras con libros– con cuadrados –los zaguanes–. En efecto, dos lados opuestos de cada hexágono son más largos que los otros y en ellos sitúa los accesos; en los cuatro restantes sitúa los anaqueles. Los cuadros que representan la planta del zaguán tienen un acceso en cada pared, comunicando cuatro hexágonos (figura diez).

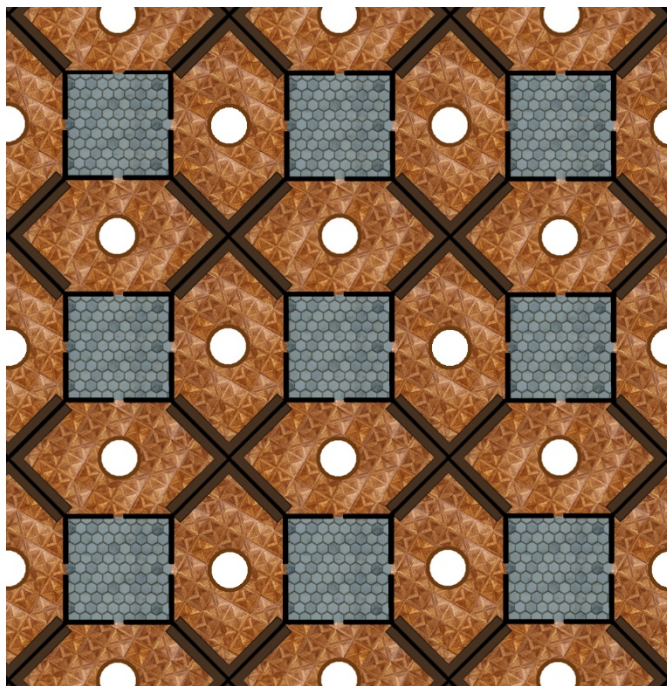


fig. 10. Planta dibujada por el autor siguiendo las propuestas de Grau

De manera que, según su relación con la optimización del espacio, se podrían clasificar las propuestas que hemos visto en dos grupos: las que dejan huecos entre los módulos y las que no. Dentro de estos últimos se distinguen los que se basan en una planta de teselado hexagonal y los que se basan en otro tipo de teselado. Se podría dudar si el modelo de Goldbloom Bloch pertenece realmente a los fieles al teselado hexagonal o si se trata de un caso particular de los que dejan espacio entre los módulos, aplicando el recurso de cubrir esos espacios con el grosor de los muros.

4. CONCLUSIÓN

La lectura de un relato nos impone la constante toma de decisiones. Los límites del pacto de realidad son siempre ambiguos. Borges induce a menudo revisar este pacto a medida que se desarrolla el relato involucrando fuertemente la colaboración del lector. La descripción del Universo de “La Biblioteca de Babel”

lleva la suspensión de la incredulidad del lector más allá de la lectura. Sin duda hay lectores que habrán pasado rápidamente por el relato –como aquellos que, inquietos por el destino de Eva y Adán, pasan al capítulo cuarto del Génesis sin preocuparse por la serpiente– pero muchos otros no han podido evitar imaginarse cómo era la Biblioteca “en realidad”.

Ambigüedades, incoherencias y lagunas informativas (deliberadas o no) multiplican las posibilidades de interpretación y abren la puerta a la colaboración del lector con el texto. Borges era muy consciente de ello, ya que a menudo expresa la idea de que las virtudes de un buen texto literario exceden las intenciones del autor y que la experiencia estética requiere la colaboración del lector⁷ (idea que, con modestia, atribuye a Berkeley⁸). Esta colaboración puede exceder la suspensión de la incredulidad, la fe poética de Coleridge, puesto que queda con nosotros mucho más tiempo del que dura la lectura y nos obliga a razonar la imaginación que el autor nos propone, cuando tenemos una historia que merece nuestro esfuerzo para hacerla verosímil.

El mismo Borges aborda la cuestión; citamos un ejemplo en el que atribuye esta virtud a la *Divina comedia*:

Paul Claudel ha escrito en una página indigna de Paul Claudel que los espectáculos que nos aguardan más allá de la muerte corporal no se parecerán, sin duda, a los que muestra Dante en el Infierno, en el Purgatorio y en el Paraíso, [...] vemos en esta observación una prueba de la intensidad del texto de Dante, el hecho de que una vez leído el poema y mientras lo leemos tendemos a pensar que él se imaginaba el otro mundo exactamente como lo presenta. Fatalmente creemos que Dante se imaginaba que una vez muerto, se encontraría con la montaña inversa del Infierno o con las terrazas del Purgatorio o con los cielos concéntricos del Paraíso. Además, hablaría con sombras (sombras de la Antigüedad clásica) y algunas conversarían con él en tercetos en italiano. [...]

Creo, sin embargo, en la conveniencia de ese concepto ingenuo, ese concepto de que estamos leyendo un relato verídico (1980: 9).

En una entrevista (Soler Serrano, 1976: web, 1h24'25") Borges contaba cómo su madre le ayudó en la redacción de “La intrusa”, aportando la frase –clave en

⁷ Por ejemplo en 1995/1976: 158 “El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones. Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída” o en 1988: 11 “Un libro es una cosa entre las cosas, un volumen perdido entre los volúmenes que pueblan el indiferente universo, hasta que da con su lector, con el hombre destinado a sus símbolos. Ocurre entonces la emoción singular llamada belleza”.

⁸ Por ejemplo: “El sabor de la manzana (declara Berkeley) está en el contacto de la fruta con el paladar, no en la fruta misma; análogamente (diría yo) la poesía está en el comercio del poema con el lector, no en la serie de símbolos que registran las páginas de un libro. Lo esencial es el hecho estético, el thrill, la modificación física que suscita cada lectura” (2002: 11).

el relato— en la que uno de los hermanos anuncia al otro el asesinato de la mujer que ambos querían:

Entonces mi madre me dice: “Dejame pensar” [...] Y luego me dijo con una voz distinta: “Ya sé lo que le dijo”. Como si hubiera ocurrido eso. [...] “A trabajar hermano, esta mañana la maté”... Todo eso lo intuyó mi madre, yo no hubiera dado con un final tan feliz [...] Además eso: “Ya sé lo que le dijo”. En ese momento ella creía en los orilleros imaginarios [...] Ella los conocía mejor que yo, que los había imaginado.

Como hemos dicho, hasta dónde puede ir la suspensión de la incredulidad depende tanto del lector como del texto. Umberto Eco, en *Seis paseos por los bosques narrativos* (1996: 86), cuenta una anécdota relativa a un lector que la lleva demasiado lejos. En *El péndulo de Foucault*, para describir el paseo de su personaje Causabon por París —en el que recorre la rue Saint-Martin y luego gira al Este hacia el Marais— Eco se documentó profusamente (incluso sobre las condiciones astronómicas de aquella noche) e hizo varias veces él mismo el recorrido. Pese a todo, un lector consultó los periódicos de aquella fecha; descubrió que había habido un incendio en ese itinerario y aproximadamente a la hora en la que Causabon pasaba por ahí, de manera que escribió a Eco para preguntarle porqué no se menciona. Eco considera que este lector no está del todo desprovisto de razón, pero que es un poco «paranoico».

Podemos pensar que aquellos que tratan de reconstruir en imágenes coherentes los espacios descritos en la literatura son lectores paranoicos pero, en el caso particular de los que publican sus trabajos, esa paranoia deja de ser un asunto privado; nos abre la puerta a su forma de lectura, sus dibujos nos muestran cómo se enfrentan íntimamente a los textos.

Los traductores de narraciones a imágenes, como ocurre con otros profesionales de la lectura paranoica como podrían ser los filólogos, los traductores y los teólogos, en realidad nos están mostrando cómo leen. El análisis de sus procedimientos nos lleva a comprender mejor el fenómeno de la lectura y al análisis de problemas textuales que de otra manera hubieran podido pasar desapercibidos.

Bibliografía

BLOCH, William Goldbloom (2008) *The Unimaginable Mathematics of Borges' Library of Babel*, Oxford, New York, Oxford University.

BORGES, Jorge Luis (1941) *El jardín de los senderos que se bifurcan*, Buenos Aires, Sur.

— (1944) *Ficciones*, Buenos Aires, Sur.

- BORGES, Jorge Luis (1956a) *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé.
- (1956b) *Ficciones*, London, Harrap.
- (1967) *El hacedor*, Madrid, Alianza.
- (1974) *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé.
- (1980) *Siete noches*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- (1983) *Ficciones*, Barcelona, Seix Barral.
- (1986) *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en «El Hogar» (1956-1934)*, Barcelona, Tusquets.
- (1988) *Biblioteca personal. Prólogos*, Madrid, Alianza.
- (1995/1971) *Ficciones*, Madrid, Alianza.
- (1995/1976) *Otras inquisiciones*, Madrid, Alianza.
- (1998a) *Collected Fictions*, Andrew Hurley trad., London, Penguin.
- (1998b) *Obra poética, 2 (1960-1972)*, Madrid, Alianza.
- (1999) *Jorge Luis Borges en Sur 1931-1980*, , Buenos Aires, Emecé.
- (2001) *Textos recuperados (1931-1955)*, Luisa Sara del Carril y Mercedes Rubio de Socchi, eds., Barcelona, Emecé.
- (2002) *Obra poética, 1 (1923-1929)*, Madrid, Alianza.
- (2005/1997) *El Aleph*, Madrid, Alianza.
- (2010) *Œuvres complètes (vol.1)*, J. P. Bernès, J. P., ed., París, Gallimard.
- (2014) *Fictions*, Roger CALLOIS, ed., París, Gallimard.
- DEGRAFF, Andrew, y Daniel HARMON (2015) “Infinite Intelligence” en *Plotted: A Literary Atlas*, San Francisco Cal., Pulp/Zest, pp. 84-90.
- ECO, Umberto (1989) *El péndulo de Foucault*, Barcelona, Lumen.
- (1993) *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen.
- (1994) *Six walks in the fictional woods*, Cambridge, Mass., Harvard University.
- (1996) *Seis paseos por los bosques narrativos: Harvard University, Norton Lectures, 1992-1993*, Barcelona, Lumen.
- FASSIER, Philippe (1989) “Les celules de la Bibliothèque” en Lopez, Jean ed., *Science & vie junior*, 1, París, Excelsior, p. 11.
- GRAU, Cristina (1989) *Borges y La Arquitectura*, Madrid, Cátedra.

- HALES, T.C. (2001) “The honeycomb conjecture” en *Discrete & Computational Geometry*, 25, 1, pp. 1-22.
- HELMKE, Clemens y Dorothee BILLARD (2007) *Monobloque, Babel*.
<http://www.monobloque.fr/babel/> (10/12/2017)
- MARTÍNEZ, Guillermo (2007) *Borges y la matemática*. Barcelona, Ediciones Destino.
- NÁCAR, Eloíno, Alberto COLUNGA trads. (1961) *Sagrada Biblia*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos.
- RICE + LIPKA Architects (2016)
http://www.ricelipka.com/work_detail.php?id=65 (10/12/2017)
- SOLER SERRANO, Joaquín (1976) *A fondo*, Jorge Luis Borges
<http://www.rtve.es/alacarta/videos/a-fondo/jorge-luis-borges-fondo-1976/1116621/>, (10/12/2017)
- TOCA FERNÁNDEZ, Antonio (2009) “La biblioteca de Babel. Una modesta propuesta” en *La casa del tiempo*, 24, Ciudad de México, UAM, pp. 77-80.
- UBIETA, Jose Ángel ed. (1994) *Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Desclée de Brouwer, Madrid, Alianza.
- WARREN, Alex (2011) *Alex Warren Architecture*,
http://alexwarrenarchitecture3.blogspot.fr/2011_02_01_archive.html
(10/12/2017)

Este pdf de *Rappresentazioni del limite.*
Passaggi del fantastico tra cinema e letteratura

número 1

de la colección de estudios y textos
de iberística



se terminó de disponer el
14 de diciembre de 2017,
día de San Ateo, mártir.



