

# Diálogos interartísticos entre cine y literatura

Araceli Soní Soto  
coordinadora



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA**  
UNIDAD XOCHIMILCO División de Ciencias Sociales y Humanidades

EDITORIAL  
TERRACOTA **ET**

# Índice

Sobre la literatura y el cine. Una introducción <i>Araceli Soní Soto</i>	9
I. Filosofía y hermenéutica en el cine y la literatura	
Los celos en la novela y la película <i>Él</i> . Una reinterpretación fílmica de Buñuel <i>Araceli Soní Soto</i>	25
Los dilemas de la existencia en <i>El pabellón número seis</i> de Anton Chéjov y su adaptación al cine por Karen Shakhnazarov <i>María Cristina Ríos Espinosa</i>	55
<i>El diablo probablemente</i> de Robert Bresson a partir de la tipología política del joven Lukács <i>Fernando Huesca Ramón</i>	73
La paradoja de la simultaneidad infinita en Borges y en <i>Mundos posibles</i> de Robert Lepage <i>Silvia Hamui Sutton</i>	89
II. La intertextualidad y el dialogismo en el cine y la literatura	
El cabaret como eje hipertextual en <i>Lola</i> de Fassbinder <i>Darío González Gutiérrez</i>	117

<i>El extranjero</i> (Camus, 1942;Visconti, 1967). Un caso de trasposición literatura-cine <i>Hortencia Ramón Lira</i>	149
El fenómeno intratextual entre dos obras de Javier Cercas y su representación cinematográfica <i>Flor de Liz Mendoza Ruiz</i>	171
III. Semiótica y paradigmas transdisciplinarios en el cine y la literatura	
<i>Otras historias</i> . De Guimarães Rosa al cine experimental de Pedro Bial <i>Alejandro Tapia Mendoza</i>	191
Cruce de lenguajes y tiempos. Diálogo entre Arau, Gógol y Rius en la película <i>Calzonzin inspector</i> <i>Thelma Camacho Morfín e Isis Saavedra Luna</i>	215
Shakespeare en el cine. Adaptaciones clásicas, modernas y posmodernas <i>Lauro Zavala</i>	239
Sobre los autores	263

# Los dilemas de la existencia en *El pabellón número seis* de Anton Chéjov y su adaptación al cine por Karen Shakhnazarov

María Cristina Ríos Espinosa\*

Este ensayo es una deliberación sobre las diferentes modalidades del diálogo entre la literatura y el cine a partir de la propuesta hermenéutica de Hans Georg Gadamer, con objeto de explicar la relación interartística entre los dos géneros. La actualidad de la obra de Anton Chéjov, escrita a finales del siglo XIX, sigue diciéndole algo a su lector o receptor y contribuye a su experiencia artística, debido a los dilemas existenciales que plantea su pensamiento crítico y los riesgos de un sistema institucional de salud mental.

Para probar la relación interartística entre literatura y cine, me baso en la novela corta *El pabellón número seis* de Anton Chéjov, adaptada al cine por Karen Shakhnazarov en 2009.<sup>1</sup> Trabajaré con tres de los textos fundamentales de Gadamer, *Estética y hermenéutica*, *La actualidad de lo bello* y *Verdad y método*, de los que extraeré las categorías teóricas de análisis para aplicarlas a mi objeto de estudio, en particular las referentes a la modalidad de la obra de arte como “juego”, el concepto “mímesis”, la “comprensión” hermenéutica y la idea de una obra de arte como “conformación”, que se encuentran en estos tres libros.

Lo que trato de probar es que, si bien estamos frente a dos géneros artísticos diferentes, literatura y cine, es posible establecer un puente de comprensión hermenéutico que supere la dimensión técnica material de producción entre ambos, para conformar una dimensión comunicativa homogénea entre las obras —novela-película— y el receptor. Llamaremos a dicha comunicabilidad puente de comprensión; este se debe en-

\* Centro Universitario Incarnate Word.

<sup>1</sup> Una de las últimas producciones soviéticas, porque antes hubo 16 películas que llevaron esta novela a la pantalla.

tender como lo que Gadamer llama “puente hermenéutico”.<sup>2</sup> El concepto “obra” de arte, en este caso el relato de Chéjov, así como el guion de la película, los entiendo como lo que el filósofo alemán denomina con la categoría “conformación” en lugar de obra. ¿Por qué es más pertinente esta categoría en lugar de la comúnmente empleada: obra de arte?

En primer lugar, es más adecuado usar la noción puente de comprensión, en el sentido de que un relato escrito en el siglo XIX nos sigue diciendo algo que nos resulta familiar en lugar de extraño, aunque lejano en el tiempo. Para nosotros, los lectores y receptores del siglo XXI sigue vigente, al ofrecernos la posibilidad de una experiencia significativa, no en cuanto a su mensaje sino respecto de aquello que nos dice al espíritu, algo se “conforma” y se produce, crece dentro de nosotros, sigue actual al poseer un “tiempo propio”, aquel que habla a cada uno como lector, de ahí su actualidad.

En segundo lugar, utilizaré la categoría “conformación” en lugar de obra, para insistir en la importancia de lo que la novela tiene que decirnos; en eso reside su esencia, el *quid* o el fundamento de cualquier producción artística, es decir, supera aquello que el autor o el artista quiso decir con su intencionalidad. Lo importante es la vida que cobra la obra cada vez que los lectores nos sumergimos en la historia y lo que nos dice, ese será su carácter único e insustituible, que tanto la novela como su adaptación cinematográfica tienen que decir a la experiencia: los dilemas de la existencia que se sienten como propios es el “tiempo propio” de esta obra o su “conformación”.

#### PERTINENCIA DE LAS CATEGORÍAS TEÓRICAS PARA EL ANÁLISIS INTERARTÍSTICO ENTRE LITERATURA Y CINE

Gadamer entiende por “conformación” lo siguiente: “La conformación ideal se origina solo porque, con nuestra actividad, trascendemos los momentos contingentes”.<sup>3</sup> Significa que cada arte —ya sea poesía, pintura, escultura, arte reproductivo como el cine o interpretativo como la literatura, por ejemplo— es escuchado, interpretado o visto de manera contingente por el receptor; sin embargo, a pesar de lo disímbolo de las artes, en el sentido técnico del medio que utilizan, la experiencia interna

<sup>2</sup> Gadamer entiende la hermenéutica como una tarea, la de “tender un puente que salve la distancia, histórica o humana, entre espíritu y espíritu”, Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 2001, p. 55.

<sup>3</sup> Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1991, p. 108.

del receptor se produce siempre a partir de un “tiempo propio”. Todos somos capaces de tener una experiencia artística propia y particular, y la obra será lo que nuestra actividad participativa construya, esa es la idealidad de una construcción o conformación para Gadamer, lo que esa obra nos dice a cada cual siempre de manera particular. Asimismo, en su idea de arte como juego, el filósofo denota el arte como una “conformación” (*Gebilde*) en lugar de “obra”:

Pues en esta palabra conformación, va implícito el que el fenómeno haya dejado tras de sí, de un raro modo, el proceso de su surgimiento, o lo haya desterrado hacia lo indeterminado, para representarse totalmente plantado sobre sí mismo, en su propio aspecto y parecer. La conformación no remite tanto al proceso de su formación como exige ser percibida en sí misma como pura manifestación [...] la mismidad de su esencia, queda supeditada a la reproducción. La conformación que la obra de arte es, tiene que ser reconstruida cada vez en las artes interpretativas [...] Exige del observador ante el que se presenta que la construya. Pues ella no es lo que es. Es algo que ella no es, no algo meramente destinado a un fin de lo que se haga un uso, o incluso una cosa material a partir de la cual pueda hacerse otra cosa, sino algo que solo en el contemplador se edifica hasta ser aquello como lo que aparece y se pone en juego.<sup>4</sup>

Como podemos observar, la noción de obra de arte no es adecuada para nuestro filósofo porque remite a la idea de su materialidad o tangibilidad, o al género artístico del que se trate, lo cual no será ya lo importante sino, más bien, la experiencia del receptor. Por tal motivo, estas categorías: la “conformación” y el “juego”, como las entiende Gadamer, me sirven aquí para entender la esencia del fenómeno artístico tanto en el texto de Chéjov como en su adaptación al cine. Son pertinentes ambas categorías para establecer el puente hermenéutico en la interartisticidad de la literatura y el cine.

No me refiero al sentido o mensaje de este relato, la trama o historia no es lo decisivo como finalidad de lo que intento probar, la evidencia de eso la encontramos en el hecho de que ha sido adaptado al cine dieciséis veces, quince en la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) y una en Inglaterra. Se torna una “conformación” nueva siempre que produzca en el espectador una experiencia artística particular, única e in-

<sup>4</sup> Hans-Georg Gadamer, *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos, 2002, p. 132.

# La paradoja de la simultaneidad infinita en Borges y en *Mundos posibles* de Robert Lepage

Silvia Hamui Sutton\*

—¿No oíste nada de lo que dije, verdad? Has estado viendo ese frutero por más de cinco minutos.

—Lo estoy comparando.

—¿Con qué?

—Con él mismo.

—¿No hace falta otra cosa? Normalmente cuando se compara algo, se compara con algo más.

—Pero ¿cómo sabes que es una sola cosa?

—Porque me lo regaló mi ex. Él no me regalaría dos cosas sin hacer notar que son dos y cuánto costó cada una. Por lo tanto es una sola cosa.

—Pero pudo haber sido muchas cosas.

—Claro, pudo haber sido una playa y estaríamos sentados en ella.

—Con eso lo estoy comparando.

*Mundos posibles*, Lepage

En la actualidad se han borrado las fronteras en torno a las disciplinas artísticas y humanistas. Muchas veces reconocemos referencias de la historia en la literatura o en la filosofía. Podemos relacionar la filosofía con la estética o la psicología con la sociología. Es cierto que cada materia está contenida en parámetros y recursos propios, es decir, funciona con ciertas reglas y lógicas que conforman su estructura. La literatura y el cine son representaciones que corresponden a dos géneros distintos: cada uno recurre a diferentes técnicas y herramientas. Mientras la literatura ahonda en el lenguaje y sus variaciones, el filme cuenta con elementos como la edición, la narrativa, la imagen, la sonoridad, etc., que se integran para expre-

\* Universidad Iberoamericana/Universidad Nacional Autónoma de México.

sarse como obra de arte. En realidad, cada creación, de cualquier género, es un universo contenido que se sostiene (o no) a partir de su conformación diegética. Las teorías, la crítica u otras aproximaciones que la analicen y relacionen con otras orientaciones pueden alterar la percepción del espectador o lector. En este sentido, violentan, desde su postura, a la misma fuente y provocan cuestionamientos, al revelar lo oculto o romper con paradigmas establecidos. Así, desde esta perspectiva del análisis crítico (diferente de la obra) se genera un nuevo conocimiento. Tanto el discurso crítico como su motivo, paradójicamente se excluyen, pero se revitalizan en su actualización. Ante esta mirada, las temáticas de ambas representaciones se pueden ensamblar artificialmente, aunque sin dejar de tomar en cuenta los requerimientos y procedimientos de cada disciplina.

El objetivo de este trabajo es rescatar los posibles elementos temáticos comunes entre una representación literaria y otra cinematográfica, de tal manera que podamos vislumbrar aproximaciones diversas frente a un *mismo* motivo. Las materias a discutir serán los conceptos de *simultaneidad* y *desdoblamiento*, que servirán como hilos conductores de este escrito. Tanto algunos textos de Jorge Luis Borges, como el filme *Mundos posibles* (2000) de Robert Lepage abarcan una dimensión filosófica en torno al tiempo y el espacio, por lo que la intención será provocar un diálogo entre la obra del autor argentino con la propuesta de Lepage, que plantea la multiplicación de espacios en un solo instante. Se indagará en las diferentes formas de percibir la realidad, según tiempos y espacios, tomando en cuenta las múltiples paradojas que genera la perspectiva desde donde se observe.

## I

La fragmentación en absolutos es una paradoja que implica laberintos infinitos. ¿Cómo puede multiplicarse el *todo*? y, si es posible, ¿cada segmento representaría una “unidad” en *sí misma*?, ¿puede existir esta (unidad) sin su contexto?, ¿existen el no-tiempo y el no-espacio como contraparte de lo *visible*? En la filosofía que permea la literatura de Borges, el espacio se desdobra más allá del tiempo en una simultaneidad ubicada en varios planos. Pero ¿a qué nos referimos con *simultaneidad*? Borges plantea dicotomías entre la ilusión y la realidad, lo general y lo particular, lo único y lo múltiple, el destino y la voluntad o la perspectiva del “yo” frente al “otro”, conceptos que representan dualidades arbitrarias y cambiantes que devienen en discrepancias: al mismo tiempo que se dan sentido, se refutan unas a otras.

Al adentrarnos en la propuesta metafísica del autor, necesaria para comprender su obra, nos damos cuenta de que el tiempo es una constante que, a la vez que constituye al *ser* de manera ontológica y genérica, también forma parte de lo cotidiano. Es decir, así como el río de Heráclito, el tiempo puede ser un instante o puede ser la *historia* cíclica de la *humanidad*, del devenir del eterno retorno.

Mirar el río hecho de tiempo y agua  
Y recordar que el tiempo es otro río  
Saber que nos perdemos como el río  
y que los rostros pasan como el agua.<sup>1</sup>

Las diferentes miradas, desde puntos de vista alternativos, modifican las representaciones temporales: ¿desde dónde se concibe la existencia?, ¿cómo se piensa la realidad? El autor parte de la idea platónica del tiempo cíclico, en el que todas las cosas se repiten de manera similar —no idéntica— en un fluir interminable. En esta inercia sucesiva, el futuro se puede encontrar en el pasado: “Quien ha mirado lo presente —menciona el autor— ha mirado todas las cosas: las que ocurrieron en el insondable pasado, las que ocurrirán en el porvenir”.<sup>2</sup> Para él, “nada hay ahora que no fue; lo que ha sido, será, pero todo ello en general, no [...] en particular.”<sup>3</sup> La historia se recrea interminable: “de nuevo nacerás de un vientre, de nuevo crecerá tu esqueleto, de nuevo arribará esta misma página a tus manos iguales, de nuevo cursarás todas las horas”.<sup>4</sup> Esta concepción nos hace perder el punto (o los puntos) *de partida*. Ya no hay principio ni fin: el ser genérico existe *hasta la eternidad*. Así, “la historia universal es la de un solo hombre”.<sup>5</sup> La simultaneidad se observa desde un plano general, como un Dios que contempla, con una visión distante, cómo se sobrepone múltiples realidades estratificadas, diferenciadas por sus condiciones y sus circunstancias.

La historia universal ha sucedido un número infinito de veces —en la Eternidad Anterior—. La invocación parece válida, pero conviene repetir que

<sup>1</sup> Jorge Luis Borges, *Antología poética, 1923-1977*, Ciudad de México, Alianza, 1996.

<sup>2</sup> Jorge Luis Borges, *Historia de la eternidad*, Ciudad de México, Debolsillo, 2012, pp.108-109.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 108.

# El cabaret como eje hipertextual en *Lola* de Fassbinder

Darío González Gutiérrez\*

La hipertextualidad es un tipo particular de relación dialógica, en la cual un producto cultural, el hipotexto, sirve de fuente para crear uno nuevo. El concepto tiene sus raíces en el de flujo cultural, concebido por Mijaíl Bajtín y enriquecido por Julia Kristeva y Gérard Genette. En este artículo se estudia la hipertextualidad entre la novela *El profesor Unrat o el fin de un tirano* (*Professor Unrat, oder Das Ende eines Tyrannen*), publicada en 1905, de Heinrich Mann y la película *Lola*, producida en 1981, de Rainer Werner Fassbinder; se argumenta que el cabaret es el elemento principal de esta adaptación: el eje que guía la relación dialógica.

Peter Märthesheimer y Pea Fröhlich escribieron el guion de *Lola* de forma libre: tomaron como base la novela de Mann, que se desarrolla en Alemania durante la época guillermina (finales del siglo XIX y principios del XX), e idearon una nueva historia que tiene lugar en la década de 1950, los años de la reconstrucción y el milagro económico alemán. Conservaron los caracteres de los personajes principales y otros elementos, entre ellos destaca el cabaret como eje hipertextual y cronotopo básico que le da sentido a ambos productos. En 1930 Josef von Sternberg llevó la novela a la pantalla con el título *El Ángel Azul* (*Der Blaue Engel*);<sup>1</sup> la película también tiene al cabaret como cronotopo central y adquirió mucha fama, sin embargo, Fassbinder le solicitó a Märthesheimer que no la considerara en el guion de *Lola*.

*El profesor Unrat* es una sátira a la educación autoritaria y a la doble moral de una sociedad rígida; rasgos en los que el escritor prevé la llega-

\* Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.

<sup>1</sup> Guion de Robert Liebmann, con base en la adaptación de la novela de Heinrich Mann realizada por Karl Vollmöller y Carl Zuckmayer.

da del nazismo.<sup>2</sup> *Lola* comparte la crítica a la moral establecida representada por un funcionario público, encargado de la reconstrucción de una pequeña ciudad alemana en la posguerra, corrompido por una artista de cabaret. Fassbinder fue crítico de su época, veía resabios del nazismo en la xenofobia y en la uniformidad de la sociedad alemana.<sup>3</sup> Él mismo se sentía un extraño en su país, como si hubiera nacido en el lugar equivocado;<sup>4</sup> valoró la cultura anterior y recurrió a escritores perseguidos por la dictadura, ya como fuentes teóricas o para adaptar sus obras al teatro y al cine,<sup>5</sup> como Heinrich Mann; en su obra criticó a la sociedad, defendió ideas democráticas y atacó férreamente al nazismo.<sup>6</sup>

Las ideas de Mann y Fassbinder, así como los vínculos de *El profesor Unrat* y *Lola* se abordan en este artículo que se divide en seis partes. En la primera se explican las relaciones transtextuales de los productos culturales, principalmente la hipertextualidad. Después, se ilustran las cualidades del cabaret en el medio de expresión cinematográfico, el concepto de cronotopo como condensación del espacio y el tiempo de la ficción, y su papel en el cine de Fassbinder. Con base en las teorías de Valentín N. Volóshinov y Mijaíl Bajtín, en el tercer apartado se estudia la novela como producto ideológico, resultado de la hibridación del lenguaje del autor y el contexto por medio de los personajes; se desarrollan otros conceptos concebidos por Bajtín: monologismo, multilingüismo, polifonía. En la cuarta parte se explica el papel de *Lola* en el cine de Fassbinder, particularmente en la trilogía *Bundes Republic Deutschland (República Federal Alemana)* y se muestra cómo se originó el filme. En las dos últimas secciones se estudian la novela de Mann y la película de Fassbinder y se explica la adaptación con base en los conceptos desarrollados. Se hacen referencias a la película *El Ángel Azul*, aunque no forma parte del estudio, pues no fue relevante para la adaptación de *Lola*. Además, su inclusión requeriría una extensión que desbordaría los límites de este artículo.

<sup>2</sup> Luis Fernando Moreno Claros, “Epílogo. El profesor Unrat o una feliz recuperación”, en H. Mann. *El profesor Unrat*, Barcelona, Debolsillo, 2019, p. 269.

<sup>3</sup> Se observa también en otros filmes de Fassbinder, *El semental (Katzelmacher)* y *Todos nos llamamos Alí* (Título original: *El miedo devora las almas, Angst essen Seele auf*).

<sup>4</sup> Christian Braad, Thomsen, *Fassbinder. The Life and Work of a Provocative Genius*, Minneapolis, Universidad de Minnesota, 2004, p. 25.

<sup>5</sup> Como Bertolt Brecht, Oskar Maria Graf, Alfred Döblin, Marieluise Felisser, Odon von Horvath y Sigmund Freud, C.B. Thomsen, *op. cit.*, p. 25.

<sup>6</sup> L.F. Moreno, *op. cit.*, p. 260.

## LA HIPERTEXTUALIDAD

La creación cultural es el resultado del flujo interminable de productos de diversos tipos, debido al permanente diálogo de los autores con su época y con la historia, ya que se nutren de las palabras de su ambiente y de los textos existentes en la creación de obras que se convierten en nuevas referencias culturales. Una novela o una película se constituye como enunciado por su intencionalidad y su significación completa, acabada, con un principio, un desarrollo y un final que da lugar a la réplica en el diálogo con el público receptor. Los interlocutores responderán con otros enunciados: críticas en los periódicos, comentarios en suplementos culturales, otras novelas o películas que promuevan o ataquen el punto de vista planteado. Mijaíl Bajtín estudió estos conceptos en la creación literaria; sostuvo que los autores no parten de la nada, retoman ideas de obras del pasado o de sus contemporáneos, dialogan con ellas y les responden de uno u otro modo, justo como sucede en el intercambio de enunciados entre interlocutores en una conversación, solo que en este caso el diálogo se extiende en el tiempo: al pasado con las obras históricas, en el presente con las de los contemporáneos y hacia el futuro con las que están por venir pues, al escribir, el autor prevé y responde de manera anticipada las posibles réplicas.<sup>7</sup>

La idea de que una obra literaria es un enunciado —una unidad discursiva con una significación completa— fue retomada por Julia Kristeva con el concepto de texto y al diálogo entre estos lo llamó intertextualidad. Inspirada en Bajtín, sostuvo que en un texto no solo leemos a su autor, sino a todos aquellos con los cuales el producto se relaciona. El texto cristaliza toda una serie de conocimientos, opiniones, puntos de vista que adquieren forma en la pluma del escritor.<sup>8</sup>

Al estudiar el fenómeno intertextual en los medios de comunicación de masas, Klaus B. Jensen determina dos ejes: el horizontal que se extiende de manera diacrónica del pasado al futuro y el vertical que se ubica en el presente. El primero da cuenta de las relaciones de un texto, un filme por ejemplo, con los que lo anteceden y con las futuras réplicas; en el presente, el eje sincrónico vincula el filme con los que se producen en

<sup>7</sup> Mijaíl Bajtín, “El problema de los géneros discursivos”, en *Las fronteras del discurso*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2011, pp. 33, y del mismo autor *Problemas de la poética de Dostoievski*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 192-193.

<sup>8</sup> Julia Kristeva, *Semiótica I*, Madrid, Fundamentos, 1981, p. 195.

ese momento y con las referencias a ellos, como la publicidad o los comentarios de los críticos.<sup>9</sup>

En sus estudios literarios Gérard Genette adoptó la noción de intertextualidad, pero le dio el nombre transtextualidad y desarrolló varias modalidades que ocurren cuando dialogan los textos entre sí. A una de ellas la denominó intertextualidad, lo que puede prestarse a confusiones: se refiere al tipo de vínculo de un texto con otro que lo contiene, como la cita, la parodia o el plagio. Otra forma de transtextualidad es el paratexto: los signos accesorios, como la portada o el prefacio de un libro. La metatextualidad evoca un texto sin citarlo. La architextualidad es la indicación del género discursivo de la obra que se encuentra en la portada, como “ensayo”, “cuentos”, “poema”. La hipertextualidad da cuenta del vínculo diacrónico entre textos: un hipotexto funge de inspiración para una nueva obra: el hipertexto. Esta relación implica operaciones de transformación; no siempre es explícita pero sí necesaria, pues el nuevo texto no puede existir sin el primero.<sup>10</sup> Las tragedias griegas son una fuente inagotable, George Steiner estudia varios hipertextos de la *Antígona* de Sófocles con transformaciones de diversos tipos: en las versiones de Eurípides, Séneca, Racine y Alfieri no aparece Ismene; Peter Karvaš sitúa a la protagonista en un campo de concentración donde resiste contra el comandante Creonte; Bertolt Brecht comienza el drama con cadáveres colgados por los nazis en las calles de Berlín, y Rolf Hochhuth centra su narración en el castigo de los nazis a la protagonista Anne por enterrar a su hermano.<sup>11</sup> Steiner continúa con numerosos ejemplos y asevera que no es posible hacer un catálogo completo del tema “desde sus orígenes ‘preépicas’.”<sup>12</sup>

Los conceptos desarrollados en este apartado son adecuados no solo para estudiar productos literarios, también para su adaptación al cine. Contribuyen a superar las nociones arraigadas que consideran buena a una película por ser fiel a la obra literaria.<sup>13</sup> Las operaciones de transformación en el paso de una novela a una película tienen características

<sup>9</sup> Klaus Bruhn Jensen, *La comunicación y los medios*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 302-303.

<sup>10</sup> Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, p. 10.

<sup>11</sup> George Steiner, *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*, Barcelona, Gedisa, 2009, pp. 173-176.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 228.

<sup>13</sup> Robert Stam, *Teoría y práctica de la adaptación*, Ciudad de México, CUEC-UNAM, 2014, pp. 23-80.

# *El extranjero* (Camus, 1942; Visconti, 1967). Un caso de trasposición literatura-cine

Hortencia Ramón Lira\*

La relación entre el cine y la literatura se ha discutido ampliamente, al igual que la polémica acerca de los préstamos que cada una de estas manifestaciones artísticas ha tomado de la otra, o bien la influencia de las estructuras de las obras literarias en el cine. A pesar de que este tema ha sido objeto de múltiples discusiones no se ha llegado a consenso alguno.

El interés de este trabajo se centra en destacar las relaciones entre los textos literarios y fílmicos y, a la vez, mostrar los procedimientos de trasposición de un medio de expresión literario al medio de expresión audiovisual. Con este fin, hemos elegido la novela *El extranjero*, escrita por Albert Camus y publicada en 1942 y el filme homónimo, dirigido por Luchino Visconti en 1967, para abordar el pasaje de un texto literario a un texto fílmico.

Uno de los aspectos centrales de estas reflexiones es la consideración de que se trata de distintos medios de expresión para dar cuenta de una misma historia, lo que implica en sí un fenómeno de interdiscursividad. Al mismo tiempo, nos interesa señalar los recursos artísticos que utiliza el cineasta italiano para dar cuenta del discurso interior del personaje principal de la historia. Ante los planteamientos anteriores nos interesa responder las siguientes interrogantes: ¿cuáles son los vasos comunicantes que permiten trasponer el vacío existencial del personaje literario Meursault al filme?, ¿cómo se consigue transmitir el mismo sentido en ambos sistemas semióticos?, ¿qué función asume la voz *over* en la película *El extranjero*, basada en la novela homónima?

En un primer momento haremos un breve recorrido por la obra de Albert Camus, el paralelismo en algunos temas con la narrativa de Dos-

\* Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

toyevsky mediante un acercamiento a la novela *El extranjero*. En un segundo momento estudiaremos ambas obras con el marco conceptual de la trasposición entre la literatura y el cine, con las nociones teóricas de trasposición de Sergio Wolf y la noción de adaptación de Robert Stam, así como la funcionalidad de la voz *over* en el filme de Visconti desde la perspectiva de Jean Châteauevert; por último, presentamos las conclusiones que se desprenden de nuestro acercamiento a ambas obras. Veamos, entonces, algunos aspectos relevantes sobre la narrativa y la ensayística del escritor argelino-francés.

#### LA OBRA DE ALBERT CAMUS. EL VÍNCULO CON DOSTOYEVSKY

La obra de Camus siempre se ha considerado adherida al movimiento filosófico existencialista, a pesar de que el escritor declaró en múltiples ocasiones que no se consideraba un escritor existencialista. Sin embargo, cuando nos acercamos a sus novelas o ensayos no podemos dejar de reconocer su constante reflexión acerca de la existencia humana, el sentido y el absurdo en la vida.

Por otro lado, aunque en sus obras distinguimos la invariable preocupación por el sentido de la vida y las crisis que enfrenta el ser humano a lo largo de su existencia, podríamos afirmar que una de las dominantes en la obra literaria y ensayística de Camus es el tema de la muerte. Incluso, este mismo tema subyace en la declaración de la parte inicial de *El mito de Sísifo*, “No hay más que un problema filosófico verdaderamente serio: es el suicidio. Juzgar que la vida vale o no vale la pena de ser vivida es contestar a la cuestión fundamental de la filosofía”.<sup>1</sup>

En ese ensayo, considerado como la filosofía fundacional del absurdo, el autor explica por qué ese asunto es más importante y no otro: “Jamás he visto morir por el argumento ontológico [...] En cambio, veo que mucha gente muere porque estima que la vida no vale la pena de ser vivida [...] Juzgo, pues, que el sentido de la vida es la cuestión más urgente”.<sup>2</sup>

Esto no significa que el carácter específico de la obra de Camus sea la temática de la muerte o la mortalidad del hombre, pues el autor no se supone un filósofo de la muerte, pero sí, en su reflexión sobre la condición del hombre, es común la creación de un campo léxico alrededor de la muerte.

<sup>1</sup> Albert Camus, *El mito de Sísifo*, Buenos Aires, Alianza, 2014, p. 1.

<sup>2</sup> *Idem*.

Al mencionar la obra de Camus es difícil aludir a un solo hilo conductor, porque en su obra y su pensamiento identificamos varias correas de transmisión de significados y una de las más relevantes, en *El extranjero*, se refiere al sentido de la vida; tal como afirma Camus en su ensayo *El mito de Sísifo* es “la más apremiante de las cuestiones”.

En palabras del escritor, su pensamiento atraviesa diferentes etapas: “La primera fase ha sido la del absurdo. A esta fase pertenecen *El extranjero*, *Sísifo* y *Calígula*. La segunda es la de la rebelión: *La peste*, *Los justos* y el ensayo que estoy escribiendo (*El hombre rebelde*). La tercera será la del amor”.<sup>3</sup> Es significativo que el escritor afirme que no dirá otra cosa más que su amor a la vida, pero lo dirá a su manera.

De acuerdo con Ana Rosa Pérez y Antonio Zirión son varios los escritores que pudieron haber sido clave en el pensamiento de Camus: Nietzsche, André Gide y Dostoyevsky entre otros. De esa forma, “Nietzsche es para Camus la meditación de la vida, Dostoyevsky la meditación de la muerte [...] Lo que le interesa en el autor de *Los poseídos* es el hombre puesto al pie del muro, ante la humillación, el sufrimiento, la condenación”.<sup>4</sup>

La influencia de Dostoyevsky en el pensamiento de Camus es evidente en el tratamiento de los personajes y en diversos aspectos formales. Es notable la forma en que ambos desarrollan el mundo interior de los personajes de sus novelas. A nuestro juicio también en *Los endemoniados* y, sobre todo, en el epílogo de *Crimen y castigo* de Dostoyevsky se plantea un tema de interés para Camus, lo vemos concretamente en los sueños febriles de Raskolnikov durante la convalecencia de una enfermedad en Siberia:

Raskolnikov pasó en el hospital todo el fin de la Cuaresma y la semana de Pascua. Al recuperar la salud, recordó los sueños que tuviera mientras hallábase en el lecho, presa de la fiebre y el delirio. En las visiones forjadas por su imaginación calenturienta, el mundo entero estaba condenado a sufrir los estragos de una plaga inaudita y sin precedentes que, surgida de los confines de Asia, se abatía sobre Europa. Todos debían perecer, excepto un contado número de privilegiados. Ciertos parásitos de una especie nueva, seres microscópicos, habían hecho su aparición, eligiendo como domicilio

<sup>3</sup> Ana Rosa Pérez y Antonio Zirión, *La muerte y el pensamiento de Albert Camus*, Ciudad de México, UNAM, 1981, p. 34.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 26.